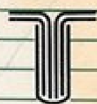
Mijail Bajtin

Teoría y estética de la novela



Taurus Humanidades

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA
Director: DARIO VILLANUEVA

MIJAÍL BAJTÍN

TEORÍA Y ESTÉTICA DE LA NOVELA

MIJAIL BAJTIN

TEORÍA Y ESTÉTICA DE LA NOVELA

Trabajos de investigación

Traducción
de
HELENA S. KRIÚKOVA
y VICENTE CAZCARRA



Título original: Художественная литература
© 1975, Judozhestvennaia Literatura

Cubierta
de
Alcorta/Marquínez



TAURUS
Juan Bravo, 38 - 28006 MADRID
ISBN: 84-306-2194-6
Depósito legal: M. 3.723-1989
PRINTED IN SPAIN

ÍNDICE

NOTA DEL EDITOR RUSO

La presente edición es una recopilación de trabajos de investigación teórico-literaria del destacado filólogo Mijail Mijailovich Bajtin (1895-1975), elaborados por éste en diferentes épocas. Algunos de ellos han sido publicados en los últimos tiempos por la revista *Problemas de literatura** y por otras publicaciones científicas. Otros aparecen completos por primera vez en este libro.

La preparación de este volumen para su edición fue la última labor que realizó M. M. Batjin.

Comienza el libro por «El problema del contenido, material y forma en la creación literaria», trabajo de teoría general, escrito en 1924 por encargo de la entonces conocida revista *El contemporáneo ruso**, que contaba con Máximo Gorki entre sus responsables. Pero no salió a la luz en aquella ocasión, al dejar de publicarse la revista. Para hacer una adecuada valoración de este estudio de Batjin, es necesario tener en cuenta que fue elaborado durante un período en el que estaba teniendo lugar una amplia y enconada discusión en torno a los problemas metodológicos generales de la ciencia literaria. El estudio en cuestión de aquel joven científico era una especie de respuesta dentro de esa discusión metodológica. Importante y original respuesta que, sin embargo, quedó «desvinculada» de la polémica de entonces como consecuencia de la situación existente. Su publicación ahora va a ser de importancia decisiva para establecer un cuadro más amplio y objetivo de la vida científica de aquel tiempo.

---

* En ruso, Вопросы литературы *(N. de los T.)*
* En ruso, Русский современник *(N. de los T.)*

Bajtin mantuvo una posición muy independiente, y científicamente fértil, en la discusión acerca de los problemas del contenido y de la forma en la obra literaria. Su concepción —como demuestra este texto— venía definida por un polémico rechazo a la orientación que en poética representaba la «escuela formal». Bajtin es profundamente crítico con respecto a esa orientación. En la terminología utilizada por el autor se percibe, como es lógico, la época en que fue escrita tal exposición. Pero, al mismo tiempo, cuando Bajtin utiliza términos usuales en aquellos años los llena de contenido original propio. «El problema del contenido, materia y forma en la creación literaria» tiene interés teórico, en su conjunto, también para nuestro tiempo[1].

Otros de los trabajos que aparecen en la presente edición están centrados en la investigación de dos problemas básicos, que fueron objeto de especial atención por parte de Batjin en el trascurso de toda su actividad creadora. Uno es el de la *novela* en tanto que género primordial y específico de la literatura de los nuevos tiempos. El otro es el de la *palabra* literaria, especialmente el de la palabra en la prosa artística. Bajtin centró principalmente su interés científico en el punto en que ambos problemas se entrecruzan.

La extensa exposición titulada «La palabra en la novela» la escribió entre 1934 y 1935[2]. El autor volvió más tarde sobre este mismo tema en el informe que con igual título leyó, el 14 de octubre de 1940, en el Instituto de Literatura Mundial de la Academia de Ciencias de la URSS[3]. Bajtin, en la presente edición, lo ha titulado «De la prehistoria de la palabra novelesca». Algo después (24 de marzo de 1941), el autor leyó, también en el Instituto de L. M. de la Academia de Ciencias de la URSS, un segundo informe, «La novela como género literario», que aparece, en este volumen bajo el título de «Épica y novela»[4].

M. M. Bajtin analizó en sus estudios la teoría de la novela, desde distintos ángulos y en sus diversos aspectos. El autor realizó

[1] Una parte de este trabajo está publicada en la edición del Instituto de Literatura Mundial de la Academia de Ciencias de la URSS titulada Контекст 1973, M., Наука, 1974.

[2] Dos capítulos de este trabajo han sido publicados bajo el título de «La palabra en la poesía y en la prosa», en la revista *Problemas de literatura*, N.° 6, 1972.

[3] Este informe fue publicado, en forma de dos artículos, en la revista *Problemas de literatura* N.°8,1965, y en la colección Русская и зарубежная литература.

[4] Es el título con que apareció publicado en la revista *Problemas de literatura*, N.° 1, 1970.

una investigación especial acerca del problema del tiempo y del espacio en la novela. Tal investigación, a la que el autor dio el título de «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela» para su publicación en este libro, estaba relacionada con la efectuada en su obra acerca de una de las variedades de la novela europea, la llamada «novela pedagógica» (no se conserva el manuscrito de ese libro). El estudio que hizo Bajtin entre 1937 y 1938, acerca del tiempo y del espacio en la novela, constituye una anticipación a la época actual, en la que la ciencia literaria ha retomado el problema del tiempo y del espacio en la literatura. En 1973, en el curso de la preparación de este libro para la imprenta, el autor escribió unas «Observaciones finales», que incorporó al volumen[5].

El artículo —no muy extenso— titulado «Rabelais y Gógol» es parte de la tesis doctoral del autor. «Rabelais en la historia del realismo», y no fue incluido en su libro sobre Rabelais[6]. Los trabajos que publicamos aquí abarcan un amplio círculo de problemas de teoría literaria y de poética histórica. Dan idea, a su vez, de la singularidad y complejidad de la labor de creación científica de Batjin. Los temas principales de su investigación —la teoría de la novela y de la palabra literaria artística— constituyen el nexo de unión entre los trabajos reunidos en el presente volumen, que representa, en su conjunto, una investigación multilateral, impregnada al mismo tiempo de un pensamiento unitario acerca de la naturaleza artística del género principal de la literatura de nuestro tiempo.

---

[5] Un fragmento del trabajo «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela» está publicado en la revista *Problemas de literatura*, N.º 3, 1974.

[6] Este artículo fue publicado en la colección Контекст 1972, M., Наука 1973.

EL PROBLEMA DEL CONTENIDO, EL MATERIAL Y LA FORMA EN LA CREACIÓN LITERARIA

El presente trabajo es un intento de análisis metodológico de los principales conceptos y problemas de la poética, sobre la base de la estética general sistemática.

Han servido de punto de partida para nuestra investigación algunas elaboraciones sobre poética de autores rusos, cuyos principios fundamentales someteremos a examen crítico más adelante. No vamos a detenernos, sin embargo, a hacer valoraciones acerca de las orientaciones y trabajos en su conjunto, ni en su determinación histórica: sólo la importancia puramente sistemática de los principales conceptos y posiciones ocupará el primer plano de nuestra atención. Tampoco entra en el marco de nuestro propósito ningún tipo de consideración sobre estudios de poética con carácter histórico o informativo: este examen no siempre es oportuno en los análisis que se proponen objetivos puramente sistemáticos, donde sólo los principios y demostraciones teóricas pueden constituir valores significativos. Hemos eliminado de nuestro trabajo el lastre de citas y referencias que, en general, no tienen significación metodológica directa en las investigaciones sin carácter histórico, y son totalmente gratuitas en un estudio conciso con carácter sistemático: el lector versado no necesita de tales citas, y no sirven de nada al profano.

I. La ciencia del arte y la estética general

Un esfuerzo extremadamente serio y fértil se está realizando actualmente en Rusia en el dominio de la ciencia del arte. La literatura científica rusa se ha enriquecido en los últimos años con

valiosas elaboraciones sobre teoría del arte, especialmente en el terreno de la poética. Se puede hablar incluso de un cierto florecimiento de la ciencia del arte en Rusia, especialmente si se compara este período con el precedente, durante el cual el dominio del arte era el principal refugio de todo tipo de charlatanería que, siendo científicamente irresponsable, pretendía responder a un pensamiento profundo. Todas estas ideas y consideraciones, aparentaban agudeza y ser, en lo esencial, fructíferas; pero no se las podía incluir en ninguna ciencia —es decir, no podían generalmente encontrar un lugar en la unidad objetiva del conocimiento, por lo que se las llamaba «revelaciones errantes»—, y eran expresadas casi siempre en un orden accidental, referido al arte en general o a tal o cual obra. El pensamiento estetizante, cuasi científico, que a veces se proclamaba científico a causa de la confusión, adulaba constantemente al arte y se sentía cercano a él por relaciones de consanguinidad, si bien no legítimas del todo.

La situación ha cambiado ahora: los derechos exclusivos del pensamiento científico en el dominio del estudio del arte son reconocidos en los más amplios círculos. Y hasta se puede hablar de la existencia de otro extremismo: la moda del cientificismo, de la erudición superficial, del tono sabio precipitado pero seguro de sí mismo, ahí donde el tiempo de la auténtica ciencia no ha llegado todavía. Porque la tendencia a construir una ciencia a cualquier precio y lo más rápidamente posible, conduce a un gran descenso del nivel de la problemática, al empobrecimiento del objeto sometido a estudio e, incluso, a la sustitución de ese objeto —en nuestro caso la creación artística— por otra cosa totalmente distinta. Como vamos a ver después, tampoco la joven poética rusa logró escapar siempre a ese extremismo. Edificar una ciencia en uno u otro dominio de *la creación cultural**, conservando toda la *complejidad, plenitud y especificidad del objeto*, es una de las tareas más difíciles.

Aunque es incontestable la importancia de las elaboraciones sobre poética de autores rusos aparecidas en los últimos tiempos, la posición científica general sobre la que se sustenta la mayoría de ellas no puede ser aceptada como totalmente justa ni satisfactoria. Esto se refiere especialmente a los trabajos de los represen-

* Todo lo subrayado por Bajtin, en sus propios textos o en las citas, va en cursiva. Las citas de otros autores van entre comillas; lo subrayado en ellas es de los propios autores. *(N. de los T.)*

tantes del llamado método formal o morfológico, aunque también se extiende a las investigaciones que no se basan totalmente en ese método pero que, sin embargo, tienen en común con él una serie de premisas: en este sentido, podemos citar destacados estudios del profesor V. M. Zhirmunski.

La insatisfactoria posición científica de tales aportaciones viene determinada en última instancia por la postura errónea, o en el mejor de los casos confusa, en relación con el método de la poética, concebida en ellas como oposición a la estética general filosófica sistemática. La actitud negativa frente a la estética general, el rechazo de principio al papel orientador de ésta, es el pecado general de la ciencia del arte en todos sus dominios, pecado cometido ya en la cuna de esa ciencia. La ciencia del arte se define frecuentemente por antítesis a la estética filosófica, completamente acientífica. Los trabajos contemporáneos sobre poética tienden a constituir un sistema de razonamientos científicos acerca de un mismo arte —en este caso el arte literario— *independientemente de los problemas de la esencia del arte en general.*

Si por problema de la esencia del arte algunos entienden metafísica del arte, tendremos entonces que estar de acuerdo, de verdad, con el hecho de que la ciencia sólo es posible donde la investigación se efectúa con independencia de esas cuestiones. Pero, afortunadamente, no hay ya posibilidad de polemizar seriamente con la metafísica; y la pretendida autonomía de la poética toma ahora otro sentido, mucho más triste para ella, que puede ser definido como la pretensión de *crear una ciencia acerca de un determinado arte, independientemente del conocimiento y la definición sistemática de la especificidad de lo estético en la unidad de la cultura humana.*

Tal pretensión es, de hecho, totalmente irrealizable: sin una concepción sistemática de lo estético —tanto en lo que lo diferencia del elemento cognitivo y del ético, como en su conexión con éstos en la unidad de la cultura—, no se puede diferenciar el objeto sometido al estudio de la poética —obra literaria— de la masa de obras verbales de otro género; naturalmente, esa concepción sistemática la expone el investigador en cada caso, pero no de un modo crítico.

Nos aseguran a veces que tal concepción puede encontrarse directamente en el objeto de la investigación, que el que estudia la teoría de la literatura no necesita dirigirse a la filosofía siste-

mática para la comprensión de lo estético, cosa que va a encontrar en la literatura misma.

Es verdad que lo estético viene dado, de una u otra manera, en la misma obra de arte —el filósofo no lo inventa—; pero sólo la filosofía sistemática, con sus métodos, puede entender de una manera científica la especificidad de lo estético, su relación con lo ético y lo cognitivo, su lugar en el conjunto de la cultura humana y, finalmente, los límites de su aplicación. La concepción de lo estético no puede extraerse intuitiva o empíricamente de la obra de arte: de esa manera sería ingenua, subjetiva y frágil; *para una autodefinición segura y exacta se necesita una definición realizada en relación con otros dominios, dentro de la unidad de la cultura humana.*

Ningún valor cultural, ningún punto de vista creativo, puede ni debe quedarse al nivel de una simple presencia, de una facticidad desnuda, de orden psicológico o histórico; sólo la definición sistemática en la unidad semántica de la cultura supera la facticidad del valor cultural. La autonomía del arte se establece y se garantiza por su implicación en la unidad de la cultura, por el hecho de que ocupa en esa unidad no sólo un *lugar* aparte, sino también un lugar *necesario e imprescindible;* en caso contrario, esa autonomía sería, simplemente, algo arbitrario; y, por otra parte, se podría haber impuesto al arte cualquier otra finalidad y destino ajeno a su naturaleza factual desnuda: el arte no hubiera podido objetar nada, porque la naturaleza desnuda no puede ser sino explotada; el hecho y lo específico puro no tienen derecho a voto; para obtenerlo han de transformarse en sentido, cosa imposible sin implicarse en la unidad, sin aceptar la ley de la unidad: el sentido aislado es una *contradictio in abjecto.* La discordancia metodológica en el dominio del estudio del arte no puede ser superada a través de la creación de un método nuevo, un método más, que participe en el conflicto general entre métodos, explotando a su manera la factualidad del arte, sino que ha de resolverse por el camino de la fundamentación filosófica sistemática del hecho artístico y de lo específico del arte en la unidad de la cultura humana. La poética que carece de la base de la estética filosófica sistemática deviene frágil y accidental en sus fundamentos más profundos. *La poética definida sistemáticamente debe ser la estética de la creación literaria.* Tal definición subraya su dependencia de la estética general.

La carencia de una orientación estética general, sistemática y filosófica, la ausencia de un examen permanente, concebido metódicamente, acerca de otras artes, acerca de *la unidad del arte —como dominio de la cultura humana unitaria—*, conduce a la poética rusa contemporánea[1] a una extrema simplificación del problema científico, al tratamiento superficial e incompleto del objeto de estudio: la investigación sólo se siente segura cuando se mueve en la periferia de la creación literaria, cuando se desprende de todos los problemas que sacan al arte al camino mayor de la cultura humana unitaria y que no pueden ser resueltos fuera de una orientación filosófica amplia; *la poética se acerca* a la lingüística: tiene miedo a alejarse de ella más allá de un paso (en la mayoría de los formalistas y en V. M. Zhirmunski); algunas veces tiende incluso a convertirse en lingüística (en V. V. Vinográdov).

Para la poética, al igual que para toda estética especial, en donde aparte de los principios generales estéticos también debe tomarse en cuenta la naturaleza de la materia —en el caso dado, la verbal—, es sin duda necesaria la lingüística, como disciplina auxiliar; pero ahí comienza a desempeñar una función orientadora, totalmente inconveniente para ella; casi la misma función que debería desempeñar la estética general.

El fenómeno mencionado es especialmente característico de las ciencias del arte que se sitúan por oposición a la estética: éstas valoran erróneamente, en la mayoría de los casos, la importancia de la materia en la creación artística; y tal sobrevaloración del aspecto material está condicionada por algunas consideraciones de principio.

Hubo un tiempo en que llegó a proclamarse una consigna clásica: no existe el arte en general, solamente existen artes particulares. Esta tesis sostenía, de hecho, la primacía de la materia en la creación artística; porque, precisamente, la materia es el elemento que diferencia a las artes; y, si ésta pasa metodológicamente a primer plano en la conciencia del artista, las aísla. Pero, ¿qué es lo que determina tal primacía de la materia? ¿Está justificada desde el punto de vista metodológico?

---

[1] Entre los trabajos de poética y de metodología de la historia de la literatura de los últimos años, existen seguramente algunos que se sitúan, desde nuestro punto de vista, en una posición metodológica más justa. Merece especial atención el destacado artículo de A. A. Smirnov, Пути и задачи науки о литературе («Caminos y tareas de la ciencia literaria»), Ed. Literaturnaia mysl, N.° 11, 1923. En lo que sigue se verá nuestro acuerdo con muchas de las conclusiones de este artículo.

La ciencia del arte, con su tendencia a elaborar un punto de vista científico acerca del arte con independencia de la estética filosófica general, considera la materia como la base más sólida para la argumentación científica. ¿Por qué? Porque la orientación hacia la materia crea una atractivo acercamiento a la ciencia empírica positiva. Es verdad: el investigador del arte, y también el artista, obtiene el espacio, la masa, el color y el sonido de los sectores respectivos de las ciencias exactas; de la lingüística recibe la palabra. De esta manera nace, en el campo de las ciencias de las artes, la tendencia *a entender la forma artística como forma de una materia dada, nada más que como una combinación que tiene lugar en los límites de la materia, en su especificidad y regularidad impuestas por las ciencias naturales y la lingüística*; eso daría a las consideraciones de los teóricos del arte la posibilidad de tener un carácter científicamente positivo, y, en algunos casos, se podrían demostrar matemáticamente.

La teoría del arte llega por ese camino a la elaboración de una *premisa de carácter estético general,* justificada desde el punto de vista psicológico e histórico en base a lo que hemos dicho anteriormente; premisa que nosotros, desarrollando lo dicho más arriba, formulamos de la siguiente manera: *la actividad estética está orientada hacia la materia y sólo da forma a ésta:* la forma con significación estética es la forma de la materia entendida según las ciencias naturales o la lingüística. Las afirmaciones de los creadores según las cuales su obra representa un valor, está orientada hacia el mundo, hacia la realidad que tiene que ver con la gente, con las relaciones sociales, con valores éticos, religiosos, etc.; no son más que metáforas, porque al artista, en realidad, sólo le pertenece la materia, el espacio físico matemático, la masa, el sonido de la acústica; la palabra de la lingüística; y el creador sólo puede ocupar una posición artística en relación con la materia dada, precisa.

Esa premisa de carácter estético general que, de manera declarada o no, está en la base de muchos trabajos e incluso orientaciones relacionadas con el estudio de las artes particulares, nos da derecho a hablar de una especial concepción estética general, concepción que es aceptada acríticamente en esos trabajos, y que vamos a llamar *estética material.*

La estética material constituye, de una u otra manera, una hipótesis de trabajo acerca de las orientaciones de la teoría del arte, que pretenden ser independientes de la estética general; en

ella se apoyan tanto los formalistas como V. M. Zhirmunski; ésta es, precisamente, la premisa que los une[2].

No está de más anotar aquí que el método formal no está relacionado en ningún caso, ni desde el punto de vista histórico ni desde el sistemático, con la estética formal (la de Kant, Herbart, etc.), y no va en la misma dirección que ésta. En el plano estético general debe definirse el método formal como una variante —algo simplista y primitiva, a nuestro modo de ver— de la estética material mencionada más arriba, cuya historia es la historia Kunstwissenschaften[3] en su lucha por la autonomía frente a la filosofía sistemática.

Al hacer una valoración de los trabajos de teoría del arte es necesario diferenciar claramente esta concepción general de la estética material, totalmente inaceptable —como esperamos demostrar a continuación—, de las afirmaciones puramente concretas, particulares, que, sin embargo, pueden tener importancia científica independientemente de la falsa concepción general; si bien es cierto que solamente en este dominio, en el que la creación artística está condicionada por la naturaleza de la materia respectiva[4].

Cabe decir que la estética material —como hipótesis de trabajo— es inofensiva. Y si los límites de su aplicación son claramente entendidos desde el punto de vista metodológico, puede incluso llegar a ser productiva en el estudio de *la técnica de la creación artística* (pero sólamente ahí). Sin embargo, la estética material deviene inaceptable e incluso nociva ahí donde, en base a ella, se intenta la comprensión y el estudio de la creación artística en su conjunto, con su especificidad y significación estética.

---

[2] Esta premisa, formulada por nosotros con toda claridad y categóricamente, toma frecuentemente formas más atenuadas. Una de las variantes más características de tales formas es la concepción de V. M. Zhirmunski, que destaca el *aspecto temático;* sin embargo, el tema es introducido por él únicamente como *elemento de la materia* (la significación de la palabra); y el tema falta en algunas de las artes cuya materia no contiene este elemento.

[3] Que, traducido del alemán, significa «De las ciencias de las artes».

[4] En los trabajos de los formalistas, junto a afirmaciones totalmente injustificadas —especialmente las de carácter general— se encuentran muchas consideraciones valiosas desde el punto de vista científico. Algunos de ellos, como Рифма, ее теория и история («La rima, su teoría e historia») de V. M. Zhirmunski, y Русская метрика («La métrica rusa») de V. Tomashevski, son trabajos de alto valor científico. El estudio de la técnica de las obras literarias en general, comenzó sobre la base de la estética material, tanto en los trabajos de estética realizados en Europa occidental como en los de los rusos.

La estética material, que no se limita en sus pretensiones al aspecto técnico de la creación artística, conduce a toda una serie de errores de principio y a dificultades imposibles de vencer. Vamos a analizar a continuación la estética material con independencia de las ciencias de las artes particulares; la vamos a analizar como una concepción estética independiente, cosa que de hecho es; como tal, debe someterse a análisis crítico: ¿estará en condiciones de satisfacer las exigencias absolutamente imprescindibles a toda teoría estética general?

1) *La estética material no es capaz de fundamentar la forma artística*

El principio fundamental de la estética material, que se refiere a la forma, produce toda una serie de dudas y, en general, no es convincente.

La forma, entendida como forma material sólo en su determinación científica —matemática o lingüística—, se convierte en un tipo de organización puramente externa a la cual falta el elemento valorativo. Queda totalmente sin explicar *la tensión emocional, volitiva, de la forma:* su capacidad específica de expresar cierta relación valorativa del autor y del observador con algo que está fuera de la materia. Porque esa relación emocional, volitiva, expresada a través de la forma —a través del ritmo, armonía, simetría y otros elementos formales— tiene un *carácter* demasiado tenso y demasiado *activo* para que tal relación pueda interpretarse como actitud frente a la materia.

Todo sentimiento carente del objeto que le da sentido, se reduce a un estado psíquico puramente factual, aislado y estructural. Por lo tanto, un sentimiento expresado de manera que no se relacione con nada, se convierte simplemente en un estado del organismo psicofísico carente por completo de intención de romper el círculo de una relación puramente anímica; se transforma simplemente en placer, que, en última instancia, sólo puede ser explicado e interpretado de manera puramente hedonista; por ejemplo, de la siguiente manera: la materia está organizada en el arte de tal modo que provoca sensaciones y estados agradables del organismo psicofísico. La estética material no siempre llega a esa conclusión; pero, consecuentemente, debe llegar a ella.

La obra de arte entendida como *materia organizada,* como objeto, sólo puede tener sentido en tanto que excitante físico de

estados fisiológicos y psíquicos, o debería dársele algún destino utilitario práctico.

El método formal ruso, por su consecuencia y la dosis relativa de nihilismo propia a cualquier primitivismo, utiliza los términos «sentir» la forma, «hacer» la obra de arte, etc.

Cuando un escultor labra el mármol, trata el mármol, sin duda alguna, en su determinación física; pero la actividad artística del creador, desde un punto de vista valorativo, no se dirige hacia el mármol, ni se refiere a él la forma que el artista realiza; aunque la obra no puede ser concebida sin el mármol, tampoco, de hecho, puede ser realizada sin el cincel, que en ningún caso entra ya como elemento del objeto artístico; la forma escultural creada es una forma con la significación estética de *hombre y su cuerpo:* la intención de la creación y de la contemplación va en esa dirección; pero la actitud del artista, y la del observador, tiene frente al mármol, considerado como cuerpo físico concreto, un carácter secundario, derivado, dirigido por una actitud en cierto modo primaria hacia los valores objetuales; en el caso dado, hacia el valor del cuerpo humano, del hombre físico.

Lógicamente, es dudoso que alguien vaya a aplicar seriamente al mármol los principios de la estética material tan consecuentemente como en nuestro ejemplo (por lo demás, el mármol —como material— tiene una significación más específica, más limitada que la que de costumbre se atribuye al término «material» en la estética material. Pero, en principio, la situación tampoco es distinta cuando en lugar del mármol se toma en consideración el sonido (en acústica) o la palabra (en lingüística); simplemente, la situación se vuelve algo más complicada, pero no tan evidentemente absurda a simple vista (especialmente cuando el material es la palabra, objeto de una disciplina humanística: la lingüística).

Las expresiones metafóricas habituales —la forma artística glorifica a alguien, adorna, transfigura, justifica, confirma a alguien o algo, etc.—, contienen, sin embargo, una cierta dosis de verdad científica, precisamente en el sentido de que la forma con significación estética se refiere verdaderamente a algo, está orientada valorativamente hacia algo, que se encuentra *fuera de la materia* a la cual está ligada (y además de una manera indisoluble). Es necesario, por lo dicho, *tomar también en consideración el contenido, cosa que nos permitirá interpretar la forma de un modo más profundo que el hedonista simplista.*

Existe, sin embargo, una belleza libre, no constreñida. Existe el arte sin objeto, frente al cual está plenamente justificada, por lo dicho, la estética material.

Sin entrar por el momento en un examen más detallado de este problema, vamos a apuntar aquí solamente lo siguiente: las artes autónomas sólo son autónomas frente a una determinación puramente cognitiva y a una diferenciación objetual de su contenido (la música, por ejemplo). Pero también aquí está libre la forma en igual medida. de la actitud primaria, no mediatizada, ante el material (ante el sonido de la acústica).

Es necesario, en general, distinguir claramente (cosa que está lejos de hacerse siempre) el contenido —como vamos a ver, el elemento indispensable en el objeto artístico— de la diferenciación de los objetos del conocimiento —el elemento que no es imprescindible—. La libertad con respecto a la determinación del concepto no es de ninguna manera igual a la libertad del contenido, la carencia de objeto no significa la carencia de contenido. También en otros dominios de la cultura existen valores que, por principio, no admiten la diferenciación objetual ni la limitación impuesta por un cierto concepto asentado: así un hecho moral realiza en su punto culminante un valor que sólo puede ser cumplido, pero que no puede ser expresado ni conocido mediante un concepto adecuado. A la música le falta la precisión objetual y la diferenciación cognitiva; pero tiene un contenido profundo: su forma no conduce más allá de las limitaciones de la sonoridad acústica, pero tampoco hacia el vacío valorativo. Aquí, el contenido es en esencia ético (se podía hablar también de una objetualidad libre, no predeterminada, de la tensión ética producida por la forma musical). La música sin contenido, como material organizado, no sería otra cosa que un excitante físico de un estado sociofisiológico de placer. De esta manera, la forma, incluso en las artes no objetuales, difícilmente se hubiera podido definir como la forma de la materia.

2) *La estética material no puede determinar la diferencia esencial entre el objeto estético y la obra externa, entre la división y las conexiones dentro de la obra, existiendo en todos los casos la tendencia a mezclar esos elementos.*

Para la estética como ciencia, la obra de arte es sin duda su objeto de conocimiento; pero esta actitud cognitiva frente a la obra

tiene un carácter secundario; la actitud primaria debe ser puramente artística. El análisis estético debe dirigirse de manera no mediatizada hacia la obra, no en su realidad sensible y sólo mediatizada por el conocimiento, sino hacia lo que representa esa obra cuando el artista, y el que la contempla, orienta hacia ella su actividad estética.

Por lo tanto, *el contenido de la actividad (de la contemplación) estética dirigida hacia la obra constituye el objeto del análisis estético.*

A ese contenido lo vamos a llamar de ahora en adelante *objeto estético*, a diferencia de la obra externa, que permite también otros modos de enfoque (ante todo el de un conocimiento primario, es decir, la percepción sensorial reglamentada de un *concepto*).

Entender el objeto estético en su especificidad puramente artística, así como también su estructura, a la que vamos a llamar a partir de ahora *arquitectura del objeto estético*, constituye la primera tarea del análisis estético.

Dicho análisis estético debe enfocar la obra en su realidad primaria, puramente cognitiva, y entender su estructura de modo totalmente independiente del objeto estético: el investigador en el campo de la estética debe convertirse en geómetra, físico, anatomista, fisiólogo o lingüísta; cosa que, hasta un cierto punto, también está obligado a hacer el artista. Así, la obra literaria debe ser entendida de manera integral, en todos sus aspectos, como fenómeno del lenguaje —es decir, puramente lingüístico—, sin atender al objeto estético realizado por ella, siempre dentro de los límites de la normalidad científica que dirige la materia.

Y, finalmente, la tercera tarea del análisis estético *es entender la obra material, externa, como la realizadora del objeto estético, como el aparato técnico de la realización estética.* Está claro que esta tercera tarea presupone ya el conocimiento y estudio, tanto del objeto estético en su especificidad como de la obra material en su realidad extraestética. En la solución de esta tarea hay que utilizar el *método teleológico.*

A la estructura de la obra, entendida teleológicamente como realizadora del objeto estético, la vamos a llamar *composición* de la obra. Naturalmente, la composición orientada hacia la finalidad de la obra material no coincide en modo alguno con la existencia artística, independiente, del objeto estético.

La composición puede también ser definida como el conjunto de hechos de la impresión artística.

La estética material no reconoce con la suficiente claridad metodológica, su carácter secundario, y no realiza por entero la estetización previa del propio objeto. No le interesa, por tanto, el objeto estético en su puridad perfecta; y, por principio, es incapaz de entender la especificidad de éste. De acuerdo con su premisa fundamental, la estética material no puede ir más allá de la obra como materia organizada.

Hablando estrictamente, a la estética material sólo le es plenamente accesible la segunda de las tareas del análisis estético indicadas por nosotros. que constituye, de hecho, una investigación todavía no estética de la naturaleza de la obra como objeto de las ciencias de la naturaleza y de la lingüística. Naturalmente, ese objeto viene introducido por la contemplación estética viva del investigador, pero de un modo totalmente acrítico y no entendido metódicamente.

Ignorar la diferencia entre los tres aspectos mostrados por nosotros (*a*, objeto estético; *b*, realidad material extraestética de la obra; *c*, organización compositiva del material, entendida teleológicamente), proporciona a los trabajos de la estética material —y esto se refiere a casi toda la teoría del arte— ambigüedad y confusión; conduce a un permanente *quaternio terminorum* en las conclusiones: se refiere al objeto estético, a la obra externa o a la composición. La investigación oscila, predominantemente, entre el segundo y el tercer aspecto, pasandode uno a otro sin ningún rigor metodológico; pero, lo que es todavía más grave, *la composición de una obra con objetivo especial, entendida acríticamente, es declarada directamente valor artístico, objeto estético.* La actividad artística (y la contemplación), que no se entiende metódicamente, es sustituida por un juicio de orden cognitivo y por una defectuosa apreciación técnica.

3) *En los trabajos de estética material se produce una confusión permanente, inevitable, entre las formas arquitectónicas y compositivas (las primeras nunca quedan plenamente clarificadas y definidas, y nunca son estimadas en su justo valor).*

Esta insuficiencia de la estética material está condicionada por la esencia misma de tal concepción y es, por tanto, insuperable. Naturalmente, tal carencia está estrechamente ligada a las particularidades que hemos señalado en los puntos uno y dos.

He aquí algunos ejemplos de delimitación metodológica de las formas arquitectónicas y compositivas.

La individualidad estética es la forma puramente arquitectónica del objeto estético mismo: se individualiza un acontecimiento, una persona, un objeto animado desde el punto de vista estético, etc. También tiene carácter especial la individualidad del autor-creador, que forma parte igualmente del objeto estético. Pero en ningún caso puede también atribuirse la forma de la individualidad —en el mismo sentido, es decir, puramente estético— a la obra como material organizado: a un cuadro, a un conjunto literario, etc, no se les puede atribuir una individualidad sino metafóricamente, es decir, haciéndoles objeto de una nueva y elemental obra literaria (la metáfora), poetizándolos.

La forma de autosuficiencia propia a todo lo que es finito desde el punto de vista estético, es una forma puramente arquitectónica, que tiene escasas posibilidades de ser transferida a la obra como material organizado; es un conjunto compositivo teleológico, donde cada elemento y todo el conjunto tienen una finalidad, realizan algo, sirven para algo. Por ejemplo, la afirmación según la cual el conjunto verbal de la obra es autosuficiente, sólo puede ser aceptada como una metáfora meramente romántica y extremadamente atrevida.

La novela es una forma puramente compositiva de organización de las masas verbales. A través de ella se realiza en el objeto estético la forma arquitectónica de acabamiento artístico de un acontecimiento histórico o social, constituyendo una variante de la *culminación ética.*

El drama es una forma compositiva (diálogos, la división en actos, etc.); pero lo *trágico* y lo *cómico* son formas arquitectónicas de la conclusión.

Como es natural, se puede hablar también de las formas compositivas de la comedia y de la tragedia como variantes de la forma dramática, tomando en cuenta, al mismo tiempo, los procedimientos de ordenación compositiva del material verbal, y no los valores cognitivos y éticos: la terminología es inestable e incompleta. Hay que tener en cuenta el hecho de que cada forma arquitectónica se realiza a través de ciertos procedimientos compositivos; por otra parte, a las formas compositivas más importantes —por ejemplo, las de género— les corresponden formas arquitectónicas esenciales en el objeto realizado.

La forma de lo lírico es arquitectónica; pero existen también formas compositivas de poemas líricos.

El humor, la heroificación, el tipo, el carácter, son formas puramente arquitectónicas; pero se realizan, naturalmente, a través de ciertos procedimientos compositivos; el poema, el relato, la novela corta, son formas compositivas puras, formas de género; el capítulo, la estrofa, el verso, son elementos compositivos puros (aunque pueden ser entendidos desde un punto de vista estrictamente lingüístico, es decir, independientemente de su *telos* estético).

El ritmo puede entenderse en un sentido y en otro; es decir, tanto como forma arquitectónica que como forma compositiva: el ritmo, como forma de organización de la materia sonora que puede ser percibida empíricamente, oída y conocida, es compositivo; orientado emocionalmente, referido a su valor de ambición y tensión internas, al que da fin, es arquitectónico.

Entre esas formas arquitectónicas, que hemos mencionado sin ningún especial orden sistemático existen, naturalmente, graduaciones esenciales que no podemos analizar aquí; sólamente nos importa el hecho de que todas ellas *—al contrario que las formas compositivas—* forman parte del *objeto estético.*

Las formas arquitectónicas son formas de valor espiritual y material del hombre estético. Las formas de la naturaleza —como son el ambiente, las formas del acontecimiento en su aspecto personal, de la vida social e histórico, etc., son todas ellas logros, realizaciones; no sirven para nada si no son autosuficientes; son formas, en su especificidad, de la existencia estética.

Las formas compositivas que organizan el material, tienen carácter teleológico, utilitario, como inestable, y se destinan a una valoración puramente técnica: establecer hasta que punto realizan adecuadamente la tarea arquitectónica. La forma arquitectónica determina la elección de la forma compositiva; así, la forma de tragedia (la forma del acontecimiento, y en parte de la personalidad, es el carácter trágico) elige la forma compositiva adecuada: la dramática. Naturalmente, no resulta de aquí que la forma arquitectónica exista de forma acabada en algún lugar, y que pueda ser realizada haciendo abstracción de lo compositivo.

En el terreno de la estética material es absolutamente imposible realizar una diferenciación estricta de principio entre las formas compositivas y las arquitectónicas; además surge frecuentemente la tendencia a disolver las formas arquitectónicas en las

compositivas. La expresión extrema de esa tendencia es el método formal ruso, en el que las formas compositivas y de género tienden a impregnar todo el objeto estético; y en el que falta, a su vez, la delimitación estricta entre las formas lingüísticas y las compositivas.

De hecho, la situación cambia muy poco cuando las formas arquitectónicas van ligadas a la temática, y las compositivas a la estilística, a la orquestación de la composición —en un sentido más estrecho que el que nosotros atribuimos a ese término—. Por otra parte, en la obra están consideradas como yustapuestas (falta la distinción entre el objeto estético y la obra externa), diferenciándose *sólamente como formas de organización de diferentes aspectos de la materia* (así ocurre, por ejemplo, en los trabajos de Zhirmunski). Falta también, en ese caso, una distinción metodológica de principio, entre las formas compositivas y las arquitectónicas, así como la comprensión de sus niveles, que son totalmente diferentes. A esto se añade, en algunas artes, la negación del aspecto temático (en música, por ejemplo); lo que crea un auténtico abismo entre las artes temáticas y las no temáticas. Es necesario destacar que en la concepción de Zhirmunski, la temática no coincide ni de lejos con la arquitectónica del objeto estético: es verdad que se han incorporado a ella la mayor parte de las formas arquitectónicas, pero no todas; y, junto con éstas, se han introducido también ciertos elementos extraños al objeto estético.

Las principales formas arquitectónicas son comunes a todas las artes y al entero dominio de lo estético, constituyendo la unidad de ese dominio. Entre las formas compositivas de las diferentes artes existen analogías condicionadas por la comunidad de objetivos arquitectónicos; pero las particularidades de los materiales hacen valer aquí sus derechos.

Es imposible un planteamiento correcto del *problema del estilo* —uno de los más importantes de la estética—, sin una clara distinción entre las formas arquitectónicas y las compositivas.

4) *La estética material no es capaz de dar una visión estética fuera del arte:* de la contemplación estética de la naturaleza, de los aspectos estéticos del mito, de la concepción del mundo, y, finalmente, de todo lo que es esteticismo: es decir, la transferencia no justificada de las formas estéticas al dominio del

acto ético (personal, político, social) y al dominio del conocimiento (el pensamiento estetizante, semicientífico de algunos filósofos como Nietzsche, etc.).

La ausencia de material preciso y organizado —y, como consecuencia, la ausencia de técnica— constituye la característica de todos aquellos fenómenos que forman parte de una visión estética al margen del arte; en la mayoría de los casos, la forma no está en ellos objetivada ni fijada. Precisamente por eso, estos fenómenos de visión estética fuera del arte no alcanzan pureza metodológica y plenitud de autonomía y de originalidad: son confusos, inestables, híbridos. Lo estético sólo se realiza plenamente en el arte, por lo que la estética debe orientarse hacia el arte; sería absurdo, desde el punto de vista metodológico, empezar a construir un sistema estético partiendo de la estética de la naturaleza o del mito; pero la estética debe explicar las formas híbridas e impuras de lo estético: ese objetivo es extremadamente importante desde el punto de vista filosófico y existencial; puede servir de banco de prueba de la productividad de cualquier teoría estética.

La estética material, con su modo de entender la forma, ni siquiera tiene manera de abordar tales fenómenos.

5) *La estética material no puede fundamentar la historia del arte.*

Es evidente que no se puede dudar de que la elaboración eficiente de la historia de un arte supone, antes que nada, la elaboración de la estética del arte respectivo; pero hay que subrayar, de modo especial, la importancia capital de la estética general sistemática, unida a la que tiene a la hora de elaborar cualquier estética especial; porque sólo la estética general ve y fundamenta el arte de su interdependencia e interacción con todos los demás dominios de la creación cultural, en la unidad de la cultura y del proceso histórico de formación de la cultura.

La historia no conoce series aisladas: como tal, una serie aislada es estática; la alternancia de aspectos en una serie de esas características no puede ser otra cosa que un desmembramiento sistemático, o, simplemente, una exposición técnica de series, pero, en ningún caso, un proceso histórico; sólo el establecimiento de una interacción y condicionamiento recíprocos entre la serie res-

pectiva y las otras, genera una concepción histórica. Para entrar en la historia hay que dejar de ser uno mismo.

La estética material, que no sólo aísla al arte en la cultura sino también a las artes particulares, y que no ve la obra en su existencia artística, sino como objeto, como material organizado, únicamente es capaz, en el mejor de los casos, de fundamentar una tabla cronológica de las modificaciones de los procedimientos técnicos del arte respectivo; porque la técnica aislada, no puede, en general, tener historia.

Estas son las principales carencias y las inevitables dificultades de la estética formal, que, por sí misma, no puede superar; todas ellas quedan brillantemente ilustradas en el método formal ruso, y son la consecuencia del primitivismo propio de su concepción estética general y de una intransigencia bastante sectaria.

Todas las carencias señaladas por nosotros en estos cinco puntos están condicionadas en última instancia por la falsa posición, desde el punto de vista metodológico, mencionada al comienzo del capítulo, y según la cual se debe y se puede construir una ciencia del arte independientemente de la estética filosófica sistemática. La consecuencia de este hecho es la falta de una base científica sólida. Para poder salvarse del mar del subjetivismo en que se ahogan las opiniones estéticas carentes de una base científica, la teoría del arte busca cobijo en aquellas disciplinas científicas de cuyo campo procede el material del arte respectivo; de la misma manera que antiguamente —y también hoy—, la teoría del arte se acercaba, para los mismos fines, a la psicología, e incluso a la fisiología, pero tal salvación es ficticia: un juicio sólo es auténticamente científico cuando no rebasa el marco de la respectiva disciplina salvadora; pero al traspasar ese marco, y convertirse de hecho en juicio estético, se despierta rodeado por las olas de lo subjetivo y de lo imprevisto, que tienen igual fuerza, y de las cuales esperaba escapar; en esa situación se encuentra, en primer lugar, la aserción principal de la teoría del arte, que establece la importancia del material en la creación artística: es un juicio de orden estético general y, lo quiera o no, debe aceptar la crítica de la estética filosófica general: sólo ésta puede fundamentar semejante juicio, de la misma manera que puede rechazarlo.

Los puntos que hemos analizado ponen en cuestión, de manera contundente, las premisas de la estética material y, en parte, la orientación para una comprensión más justa de la esencia de lo estético y de sus aspectos. Avanzar en esa dirección en el plano de

la estética general, pero con aplicación especial a la creación artística literaria, es el objetivo de los siguientes capítulos.

Al definir el contenido y establecer justamente el lugar que ocupa el material en la creación artística, vamos a poder abordar correctamente la forma, vamos a poder entender cómo *la forma es, realmente por una parte, material, realizada totalmente a base del material y ligada a él; pero por otra, nos saca, desde el punto de vista valorativo, fuera del marco de la obra como material organizado, como objeto*. Esto explicará y consolidará lo señalado más arriba por nosotros, como es lógico, en forma de hipótesis e indicaciones.

II. El problema del contenido

El problema de todo dominio de la cultura —conocimiento, moral, arte— puede ser entendido, en su conjunto, como el problema de las fronteras de ese dominio.

Todo punto de vista creador, posible o efectivamente real, se convierte en necesario de manera convincente, indispensable, únicamente en relación con otros puntos de vista creadores: sólo cuando aparece en sus fronteras tal necesidad esencial en tanto que elemento creador, encuentra una argumentación fuerte y una justificación; un punto de vista que no se implica por sí mismo en la unidad de la cultura, no es sino un simple hecho; y su especificidad puede parecer, sencillamente, arbitraria, caprichosa.

No debemos imaginar, sin embargo, el dominio de la cultura como un conjunto espacial encuadrado por sus fronteras y teniendo, al mismo tiempo, un territorio interior. El dominio cultural no tiene territorio interior: está situado en las fronteras; las fronteras le recorren por todas partes, a través de cada uno de sus aspectos; la unidad sistemática de la cultura penetra en los átomos de la vida cultural, de la misma manera que el sol se refleja en cada una de sus partículas. Todo acto cultural vive, de manera esencial, en las fronteras: en esto reside su seriedad e importancia; alejado de las fronteras pierde terreno, significación, deviene arrogante, degenera y muere.

En ese sentido, podemos hablar del *carácter sistemático, concreto, de todo fenómeno de la cultura, de todo acto cultural particular, de su participación autónoma o de su autonomía participativa*.

Sólo en dicho carácter sistemático concreto, es decir en su correlación y orientación inmediata en la unidad de la cultura, el fenómeno deja de ser tan sólo un hecho desnudo, y adquiere significación, sentido, deviene una especie de mónada que refleja todo en sí misma y se refleja en todo.

Verdaderamente, ningún acto creativo cultural tiene nada que ver con la materia, indiferente por completo al valor, totalmente accidental y caótica —la materia y el caos, en general, son nociones relativas—; sino que tiene que ver siempre con algo ya valorado y más o menos organizado, ante lo que tiene que adoptar ahora, de manera responsable, una posición valorativa. Así, el acto cognitivo encuentra, ya elaborada en conceptos, la realidad del pensamiento precientífico; pero, lo que es más importante, la encuentra valorada y organizada con anterioridad por la acción ética (práctica, social, política); la hallada afirmada desde el punto de vista religioso; y, finalmente, el acto cognitivo proviene de la imagen estéticamente organizada del objeto, de la visión del objeto.

De esta manera, lo que existe previamente a través del conocimiento no es una *res nullius* sino la realidad del acto ético en todas sus variantes, y la realidad de la visión estética. El acto cognitivo debe ocupar en todas partes una posición esencial ante esa realidad; cosa que, naturalmente, no debe suponer un enfrentamiento accidental, sino que puede y debe ser fundamentado sistemáticamente, partiendo de la esencia del conocimiento y de otros dominios.

Lo mismo ha de decirse sobre el acto artístico: tampoco éste vive y se mueve en el vacío, sino en una tensa atmósfera valorativa de interdeterminación responsable. La obra de arte, como cosa, está delimitada espacial y temporalmente por todas las demás cosas: una estatua o un cuadro elimina físicamente del espacio ocupado a todas las demás cosas; la lectura de un libro comienza a una cierta hora, ocupa algunas horas, llenándolas, y también termina a una determinada hora; fuera de esto, el libro mismo está ceñido por las tapas; pero la obra vive y tiene significación artística en una interdependencia tensa y activa con la realidad, identificada y valorada a través de la acción. Lógicamente, la obra —como obra de arte— también vive y tiene significación fuera de nuestra psique; la obra de arte sólo empíricamente está presente ahí, como proceso psíquico, localizado en el tiempo y de acuerdo con las leyes psicológicas. La obra vive y tiene significa-

ción en un mundo que también está vivo y tiene significación —desde el punto de vista cognitivo, social, político, económico, religioso.

La oposición que habitualmente se establece entre la realidad y el arte, o entre la vida y el arte, y la tendencia a encontrar una cierta relación esencial entre ellas, están plenamente justificadas; pero necesitan una formulación científica más exacta. La realidad opuesta al arte no puede ser más que una realidad del conocimiento y de la acción ética en todas sus variantes: la realidad de la práctica vital (económica, social, política y moral propiamente dicha).

Es necesario remarcar que la realidad opuesta al arte —es preferible en tales casos utilizar la palabra «vida»— está substancialmente estetizada a nivel del pensamiento común; ésta es ya una imagen artística de la realidad, pero una imagen híbrida e inestable. Frecuentemente, cuando el arte nuevo está condenado a la ruptura, en general, con la realidad, se le opone, de hecho, la realidad del arte viejo, del *«arte clásico»*, considerando que éste es un tipo de realidad neutra. Pero la realidad todavía no estetizada, y por lo tanto no unificada, del conocimiento y del hecho, debe oponerse con todo rigor y claridad a lo estético como tal; no ha de olvidarse que la realidad únicamente deviene vida o realidad concreta unitaria en la intuición estética, y únicamente deviene unidad sistemática dada en el conocimiento filosófico.

Hay que tener cuidado, igualmente, con la ilegítima delimitación, no justificada metodológicamente, que evidencia caprichosamente tan sólo un aspecto cualquiera del mundo extraestético: así, la necesidad del carácter de las ciencias de la naturaleza se opone a la libertad y fantasía del artista; o, con bastante frecuencia, se evidencia tan sólo el aspecto actual social o político; a veces, incluso la realidad ingenua e inestable de la práctica de la vida.

Tampoco debe olvidarse, de una vez por todas, *que ni la realidad en sí misma, ni la realidad neutra, pueden oponerse al arte; por el mismo hecho de que hablamos de ella y la oponemos a algo, la estamos, en cierto sentido, definiendo y valorando; sólamente es necesario que uno mismo llegue a una opinión clara, y entienda el sentido real de la valoración de uno mismo.*

Todo esto se puede expresar brevemente de la siguiente manera: *la realidad únicamente se puede oponer al arte de la misma manera que algo bueno o auténtico se puede oponer a lo bello.*

Cada fenómeno de la cultura es concreto, sistemático, es decir, ocupa una cierta posición esencial frente a la realidad preexistente de otros objetivos culturales, y participa a través de ello en la unidad dada de la cultura. Pero esas relaciones del conocimiento, de la acción y creación artísticas, con la realidad preexistente, son profundamente diferentes.

El conocimiento no acepta la apreciación ética ni la presentación en forma estética de la existencia, se aleja de ellas; en ese sentido, el conocimiento parece no encontrar nada preexistente, empieza por el comienzo, o —más exactamente—, el momento de la preexistencia de algo significativo fuera del conocimiento se queda más allá de éste, pasa al dominio de la facticidad histórica, psicológica, biológico-personal, etc., accidental desde el punto de vista del conocimiento mismo.

La apreciación ética y la modelación estética preexistente no forman parte del conocimiento. Cuando la realidad entra en la ciencia abandona todos sus ropajes valorativos para convertirse en realidad desnuda y pura del conocimiento, donde sólo es soberana la unidad de la verdad. La interdeterminación positiva en la unidad de la cultura tan sólo tiene lugar a través de su relación con la totalidad del conocimiento en la filosofía sistemática.

Existe un universo único de la ciencia, una realidad única del conocimiento, fuera de la cual nada puede adquirir significación desde el punto de vista cognitivo; esa realidad del conocimiento no es perfecta, y siempre permanece abierta. Todo lo que existe para el conocimiento está determinado por él mismo, y —en principio— determinado en todos los sentidos: todo lo que en el objeto se resiste con fuerza y parece oponerse al conocimiento, es algo todavía no descubierto; se opone sólo al conocimiento como un problema puramente cognitivo, pero en ningún caso como algo valioso fuera del conocimiento —algo bueno, santo, útil, etc.—. El conocimiento ignora semejante oposición valorativa.

Naturalmente, el universo de la acción ética y el universo de lo bello devienen ellos mismos objetos de conocimiento, pero no introducen en el conocimiento sus propias apreciaciones y leyes; para hacerse significativos desde el punto de vista cognitivo, deben someterse totalmente a las leyes y a la unidad del conocimiento.

De esta manera el acto del conocimiento tiene una posición totalmente negativa frente a la realidad preexistente del acto y de la visión estética, realizando así la puridad de su especificidad.

Este carácter principal del conocimiento determina las siguientes características: el acto cognitivo sólo toma en consideración el trabajo de un conocimiento preexistente, y que le precede, no ocupando ninguna posición independiente frente a la realidad del acto y de la creación artística en su determinación histórica; es más: el carácter aislado, la unicidad del acto cognitivo y de su expresión dentro de la obra científica separada, individual, no son significativos desde el punto de vista del conocimiento mismo: *en el universo del conocimiento no existen en principio actos y obras aislados:* es necesario aportar otros puntos de vista para encontrar la manera de abordarlo, y hacer esencial la unicidad histórica del acto cognitivo y el carácter aislado, finito e individual de la obra científica; al tiempo que —como veremos más adelante— el universo del arte debe descomponerse de manera esencial en conjuntos aislados, autosuficientes, individuales —las obras de arte—, ocupando cada uno de ellos una posición independiente frente a la realidad del conocimiento y del hecho; ésto crea la historicidad inmanente a la obra de arte.

De manera un tanto diferente se relaciona la acción ética con la realidad preexistente del conocimiento y de la visión estética. Esta relación se expresa habitualmente *como relación del imperativo con la realidad.* No tenemos intención de abordar aquí este problema; sólo vamos a apuntar que, también en este caso, la relación tiene un carácter negativo, aunque diferente al del dominio del conocimiento[5].

Pasemos a la creación artística.

La particularidad principal de lo estético, que lo diferencia nétamente del conocimiento y del hecho, es su carácter receptivo, receptivo positivo: la realidad prexistente del acto estético, conocida y valorada por el hecho, entra en la obra (más exactamente, en el objeto estético), *donde se convierte en elemento constitutivo indispensable.* En este sentido podemos decir: *verdaderamente, la vida no sólo se halla fuera del arte, sino también dentro de éste,*

[5] La relación entre el imperativo y la existencia tiene carácter conflictivo. Desde dentro del universo del conocimiento es imposible ningún conflicto, porque en él no se puede encontrar nada ajeno desde el punto de vista valorativo. La ciencia no puede entrar en conflicto: el que entra es el hombre de ciencia, y además, no *ex cathedra, sino como sujeto ético para quien el conocimiento es un acto de conocimiento.* La discordancia entre el imperativo y la existencia sólo tiene significación en el interior del imperativo, es decir, para la conciencia ética en acción, y no existe sino para ella.

en su interior, en toda la plenitud de su ponderación valorativa: social, cognitiva, política, etc. El arte es rico, no seco, no algo especializado; el artista es un especialista sólo como maestro, es decir, sólo en relación con el material.

Claro está que la forma estética transfiere esta realidad conocida y valorada a otro plano valorativo, la somete a una unidad nueva, la ordena de una manera nueva: la individualiza, la concreta, la aísla y la concluye, pero no anula en ella lo conocido y valorado: este es el objetivo hacia el que se orienta la forma estética final.

La actividad estética no crea una realidad totalmente nueva[6]. A diferencia del conocimiento y del hecho que crean la naturaleza y el hombre social, el arte canta, embellece, rememora esta realidad preexistente del conocimiento y del hecho —la naturaleza y el hombre social—, los enriquece, los completa y *crea en primer lugar la unidad intuitiva concreta de estos dos mundos —coloca al hombre en la naturaleza, entendida como su ambiente estético—, humaniza la naturaleza y «naturaliza» al hombre.*

En esta consideración de lo ético y lo cognitivo dentro del objeto reside *la generosidad de lo estético y su bondad:* parece que no elige nada, que no anula, ni rechaza, ni se aleja de nada. Estos momentos puramente negativos sólo tienen lugar en el arte en relación con el material; frente al material, el artista es severo e implacable: el poeta rechaza con rigor palabras, formas y expresiones, y elige otras; bajo el cincel del escultor saltan los fragmentos de mármol; pero, sin embargo, el hombre interior en un caso, y el hombre físico en el otro, se enriquecen: el hombre moral se enriquece con la naturaleza afirmada positivamente, el hombre natural con la significación ética.

Casi todas las categorías del pensamiento humano acerca del mundo y del hombre, buenas, receptivas, que enriquecen, optimistas (lógicamente, no las religiosas, sino las puramente laicas), tienen un carácter estético; estética es también la eterna tendencia del pensamiento a imaginar las palabras y datos que vienen dados con anterioridad y existen en alguna parte, tendencia que ha

[6] Ese carácter, en cierta medida secundario, de lo estético no disminuye en nada, naturalmente, *su autonomía y su especificidad* frente a lo ético y lo cognitivo; la actividad estética crea su propia realidad, en la que la realidad del conocimiento y del hecho es aceptada y transformada de modo positivo: en esto reside la especificidad de lo estético.

creado el pensamiento mitológico y, en medida considerable, también el metafísico.

El arte crea una nueva forma como una relación valorativa con lo que ha devenido realidad del conocimiento y del hecho: en el arte reconocemos todo y recordamos todo (en el conocimiento no reconocemos nada y no recordamos nada, a pesar de la formulación de Platón); pero, precisamente por eso, el elemento de novedad, de originalidad, de sorpresa, de libertad, tiene una significación tan grande en el arte; porque en él existe algo en cuyo fondo puede percibirse la novedad, la originalidad, la libertad; el univeso reconocido y evocado del conocimiento y del hecho aparece bajo un nuevo aspecto, tiene una nueva resonancia en el arte y en relación con éste; la actividad del artista es percibida como libre, El conocimiento y el hecho son primarios, es decir, son los primeros en crear un objeto: el objeto del conocimiento no es conocido ni recordado dentro del mundo nuevo, sino definido por primera vez; el hecho sólo es viable a través de lo que todavía no existe: todo es nuevo en él desde el comienzo, y, por lo tanto, no existe la novedad, todo es *ex origine* y, por lo tanto, no existe ahí originalidad.

La característica de lo estético señalada por nosotros —la aceptación positiva y la unificación concreta de la naturaleza y del hombre social— explica también la posición específica de lo estético ante la filosofía. Observamos en la historia de la filosofía una tendencia, que reaparece constantemente: la substitución de la *unidad* sistemática *dada* del conocimiento y del hecho por la unidad intuitiva concreta, en cierto sentido *dada y presente, de la visión estética*.

Porque la unidad del conocimiento y del hecho ético, de la existencia y del imperativo, la unidad concreta y viva, nos es dada sin mediación en nuestra visión, en nuestra intuición. Esa unidad intuitiva, ¿no es acaso la unidad perseguida por la filosofía? Aquí reside, sin duda, una gran tentación para el pensamiento, tentación que, junto al único gran camino de la *ciencia de la filosofía*, ha creado paralelamente, no ya caminos, sino islas separadas de intuición artístico-filosófica, individual (aunque excelentes en su género)[7]. En tales concepciones intuitivas estetizadas, la unidad

[7] El mito es otra variante específica de unidad estético-intuitiva del conocimiento y del hecho, que está más cerca del arte —en comparación con la filosofía intuitiva— como consecuencia de la preponderancia del aspecto ético sobre el cognitivo, y que no se halla diferenciada por completo todavía, a causa de una mayor

quasi-filosófica descubierta por ellas se relaciona con el mundo y la cultura, de la misma manera que la unidad de la forma estética se relaciona con el contenido en la obra de arte[8].

Una de las tareas más importantes de la estética es la de encontrar el camino hacia filosofemas estetizados, *crear una teoría de la filosofía intuitiva a base de la teoría del arte.* La estética material sólo en muy escasa medida es capaz de realizar tal objetivo: ignorando el contenido, ni siquiera puede abordar la intuición artística en la filosofía.

A esa realidad del conocimiento y de la acción ética, reconocida y valorada, que forma parte del objeto estético, y está sometida en él a una unificación intuitiva determinada, a individualización, concreción, aislamiento y conclusión, es decir, a una elaboración artística multilateral con la ayuda de un material determinado, la llamamos —de completo acuerdo con la terminología tradicional— contenido de la obra de arte (más exactamente, del objeto estético).

El contenido es el elemento constitutivo indispensable del objeto estético, siéndole correlativa la forma artística, que no tiene, en general ningún sentido fuera de esa correlación.

La forma no puede tener significación estética, no puede cumplir sus principales funciones fuera de su relación con el contenido, es decir, de su relación con el mundo y con los aspectos del mismo, con el mundo como objeto de conocimiento y de acción ética.

La posición en el mundo del autor-artista y de su tarea artística pueden y deben entenderse en relación con todos los valores del conocimiento y del hecho ético: no es el material el que se unifica, se individualiza, se completa, se aísla y se concluye (el material no tiene necesidad de unificación porque no conoce rupturas, ni tampoco de conclusión —porque es indiferente a ella—;

---

libertad en el modelado estético que en la filosofía intuitiva (es más fuerte el momento de aislamiento y de extrañamiento del acontecimiento mítico, aunque sea, como es natural, incomparablemente más débil que en el arte: es más fuerte el momento de subjetivización y personificación estética; y son más fuertes algunos otros momentos de la forma).

[8] Como medio auxiliar —parecido al dibujo en geometría— y como hipótesis heurística, la filosofía puede utilizar la imagen intuitiva de unidad; también en la vida, a cada paso, operamos con la ayuda de una imagen intuitiva similar.

para necesitar conclusión el material debe implicarse en el movimiento valorativo semántico del hecho), sino la estructura valorativa de la realidad vivida en todos sus aspectos, *el acontecimiento de la realidad.*

La forma significativa, desde el punto de vista estético, es expresión de una actitud esencial ante el mundo del conocimiento y del hecho, pero no tiene carácter cognitivo, ni tampoco ético: el artista no interviene en el acontecimiento como participante directo (entonces sería partícipe del conocimiento y de la acción ética), sino que ocupa una posición fundamental, de observador desinteresado, fuera del acontecimiento, pero *entendiendo el sentido valorativo de lo que se realiza;* no como participante sino como copartícipe, porque al margen de una cierta implicación en la valoración es imposible la contemplación del acontecimiento como tal.

Esta *situación exterior* (que no significa indiferencia) permite a la actividad artística unificar, modelar y acabar el acontecimiento *desde el exterior.* Dentro del conocimiento y del hecho, esa unificación y conclusión son, en principio, imposibles: ni la realidad del conocimiento puede, manteniéndose fiel, unirse al imperativo, ni el imperativo, manteniendo su especificidad, unirse a la realidad. Se hace necesaria una posición valorativa esencial fuera de la conciencia cognitiva, fuera de la conciencia que actúa conforme a un imperativo; una posición desde la que se pudiese efectuar esa unificación y conclusión (la conclusión dentro del conocimiento mismo y del hecho, es también imposible).

La forma estética, al concluir y unificar intuitivamente, se aplica desde el exterior al contenido —que, eventualmente, carece de cohesión y tiene permanentemente un supuesto carácter de insatisfacción (esa falta de cohesión y ese carácter impuesto son reales fuera del arte, en la vida entendida éticamente)— trasladándolo a un plano valorativamente nuevo, al plano de la existencia aislada y acabada, autorrealizada desde el punto de vista valorativo: al plano de lo bello.

La forma, abarcando el contenido *desde fuera, le proporciona apariencia exterior, es decir, lo realiza;* de esa manera, la terminología clásica tradicional permanece, en lo esencial, justa.

En la poética contemporánea, la negación del contenido, como elemento constitutivo del objeto estético, se ha manifestado en dos direcciones, que, por otra parte, no siempre se diferencian claramente ni se formulan con suficiente propiedad: 1. El contenido

no es más que un elemento de la forma, es decir, el valor ético cognitivo tiene en la obra artística una importancia puramente formal. 2. El contenido no es más que un elemento del material. Este segundo aspecto lo vamos a abordar brevemente en el capítulo siguiente, que está dedicado al material. Vamos a detenernos ahora en el primero.

Tenemos que destacar, en primer término, que, en el objeto artístico, el contenido está dado, enteramente modelado, completamente realizado; en caso contrario, hubiera sido un prosaísmo de mala calidad, un elemento no disuelto en el todo artístico. Ningún elemento real de la obra de arte, que sea contenido puro, puede ser evidenciado; de la misma manera que, de otra parte, no existe, *realiter*, ninguna forma pura: el contenido y la forma se interpenetran, son inseparables. Para el análisis estético, sin embargo, no se confunden entre sí; es decir, son significados de orden diferente: para que la forma tenga significación puramente estética, el contenido, abarcado por ella, debe tener una virtual significación cognitiva y ética; la forma necesita de una ponderación extraestética del contenido, fuera de la que no podría realizarse como forma. ¿Pero, acaso se puede afirmar en base a esto que el contenido es un elemento puramente formal?

Aun sin hablar de la absurdidad, desde el punto de vista lógico y terminológico, de conservar el término *«forma»* cuando se niega totalmente el contenido, dado que la forma es una noción correlativa al contenido —que como tal no es forma—, hay seguramente un peligro en tal afirmación, todavía más serio desde el punto de vista metodológico: el contenido es entendido en ese caso como substituible desde el punto de vista de la forma, a la cual no le interesa la significación ético cognitiva del contenido, significación totalmente accidental en el objeto artístico; la forma relativiza totalmente el contenido —éste es el sentido de la aserción que considera el contenido como un elemento de la forma.

Lo cierto es que tal estado de cosas puede existir en el arte: la forma puede perder la relación primaria con respecto al contenido en su significación cognitiva y ética, pero el contenido puede ser reducido a la posición de «elemento puramente formal»; semejante debilitamiento del contenido disminuye, en primer lugar, la significación artística de la forma, que pierde una de sus funciones más importantes, la de las unificaciones intuitivas de lo cognitivo con lo ético, especialmente importante en el arte literario; se debilitan igualmente las funciones de aislamiento y de con-

clusión. Como es natural, también en tales casos estamos, sin embargo, ante un contenido entendido como elemento constitutivo de la obra de arte (pues en caso contrario ya no se podría hablar de obra de arte), pero un contenido adquirido de segunda mano, disminuido y, en consecuencia, con una forma disminuida: en otras palabras, estamos ante la llamada «literatura». Merece la pena que nos detengamos en este fenómeno, porque algunos formalistas se inclinan a considerar la «literatura», en general, como el único género de la creación artística.

Existen obras que, en realidad, no tienen nada que ver con el mundo, sino tan sólo con la palabra «mundo», dentro del contexto literario; obras que nacen, viven y mueren en las páginas de los periódicos, que no trascienden las páginas de las publicaciones periódicas contemporáneas, que no nos sacan en lo más mínimo del marco de éstas. El elemento ético cognitivo del contenido, que, sin embargo, le es indispensable a la obra de arte como momento constitutivo, no lo toman tales obras directamente del universo del conocimiento y de la realidad ética del hecho, sino de otras obras de arte (o lo construyen en base a una analogía con éstas). No se trata, como es lógico, de influencias y tradiciones artísticas que también existen, obligatoriamente, en el arte más elevado; se trata de una actitud interna ante el contenido asimilado: en esas obras literarias a las que nos referimos, el contenido no es conocido y vivido en sí mismo, sino asimilado según consideraciones externas puramente «literarias»; en ese caso, la forma artística, en su ponderación ético cognitiva, no se encuentra frente a frente con el contenido, sino, más exactamente, la obra literaria se encuentra con otra, a la que imita, o la hace tan «extraña» que, en su trasfondo, se «percibe» como nueva. La forma deviene en ese caso indiferente al contenido, en su significación extraestética directa.

Además de la realidad preexistente del conocimiento y del hecho, también es preexistente para el artista la literatura: debe luchar contra o por las viejas formas literarias, utilizarlas y combinarlas, vencer su resistencia, o encontrar en ellas un apoyo; pero en la base de ese movimiento y lucha, en el cuadro de un contexto puramente literario, se encuentra el conflicto —primario, más importante, definitorio— con la realidad del conocimiento y del hecho: todo artista en su creación, si ésta es significativa y seria, aparece como si fuera el primer artista, se ve obligado a ocupar directamente una posición estética frente a la realidad extraestética del conocimiento y del hecho, aunque sea en los límites de su

experiencia ético-biográfica, puramente personal. Ni la obra de arte en su conjunto, ni ninguno de sus elementos, pueden ser entendidos solamente desde el punto de vista de una norma literaria abstracta. Se hace necesario tomar también en consideración la serie semántica, es decir, las posibles leyes del conocimiento del hecho; porque la forma significativa, desde el punto de vista estético, no abarca el vacío, sino el flujo semántico de la vida con su carácter persistente y con sus leyes propias. Parece como si en la obra de arte hubiera dos autoridades y dos leyes promulgadas por esas autoridades: cada elemento puede ser definido por medio de dos sistemas valorativos: el del contenido y el de la forma; porque, en cada elemento significativo, los dos sistemas se encuentran en una interacción esencial y tensa desde el punto de vista valorativo. Pero, naturalmente, la forma estética enlaza por todas partes las posibles leyes internas del hecho y del conocimiento, las subordina a su unidad: sólo bajo tal condición podemos hablar de una obra como obra de arte.

¿Cómo se realiza el contenido en la creación artística y en la contemplación, y cuáles son los objetivos y métodos de su análisis estético? Vamos a tener que referirnos brevemente a este problema de la estética. Las observaciones que siguen no tienen en ningún caso carácter exhaustivo, sino que sólo esbozan el problema; al mismo tiempo, no vamos a referirnos aquí al problema de la realización compositiva del contenido con la ayuda de un cierto material.

1. Debe hacerse una distinción clara entre el elemento ético cognitivo, que representa realmente el contenido, es decir, el elemento constitutivo del objeto estético dado, y aquellos juicios y valoraciones éticas que pueden ser efectuados y expresados en relación con el contenido, pero que no forman parte del objeto estético.

2. El contenido no puede ser puramente cognitivo, carecer totalmente de elemento ético; es más, puede afirmarse que la primacía en el contenido le corresponde a lo ético. La forma artística no puede realizarse solamente por referencia a la noción pura, al juicio puro: el elemento puramente cognitivo se queda inevitablemente aislado en la obra de arte, como un prosaísmo no disuelto.

Todo lo que es conocimiento debe estar interconexionado con el mundo de la realización del hecho humano, debe estar relacionado, en lo esencial, con la conciencia en acción; únicamente por ese camino puede llegar a formar parte de la obra de arte.

Sería un error considerar el contenido como un conjunto cognitivo, teórico, como una reflexión, como una idea.

3. La creación artística y la contemplación asimilan directamente el elemento ético del contenido *por el camino de la empatía o de la simpatía, y de la covaloración,* pero en ningún caso por el camino del entendimiento y la interpretación teóricos, que sólo puede ser un medio para la simpatía; directamente ético es sólo *el acontecimiento del hecho* (del hecho-idea, del hecho-acción, del hecho-sentimiento, del hecho-deseo, etc.) *en su realización viva que emana del interior de la conciencia en acción;* precisamente, ese acontecimiento es finalizado desde el exterior por la forma artística, pero no como una transcripción teórica en forma de juicios éticos, de normas morales, de sentencias, de valoraciones jurídicas, etc.

Una transcripción teórica, una fórmula del acto ético, significa ya su transferencia al plano del conocimiento; es decir, se trata de un aspecto secundario; al tiempo que la forma artística (por ejemplo, la forma realizada por el relato de un hecho, la forma de heroificación épica del mismo en un poema, o la de una realización lírica, etc.) tiene que ver con el acto mismo en su naturaleza ética primaria, la cual consigue por simpatía con la conciencia volitiva, sensible y activa; el elemento cognitivo secundario no puede tener, como medio, sino una importancia auxiliar.

Es necesario subrayar que, en modo alguno, el artista y el observador simpatizan con la conciencia psicológica (tampoco se puede simpatizar con ésta en el sentido estricto de la palabra), sino con la conciencia activa, orientada éticamente[9].

---

[9] La empatía y la co-valoración afectiva no tienen todavía, por su naturaleza, carácter estético. El contenido del acto de empatía es ético: es un objetivo valorativo práctico o moral (emocional-volitivo) de la otra conciencia. Tal contenido del acto de empatía puede ser entendido y elaborado en distintas direcciones: puede devenir objeto del conocimiento (psicológico o ético filosófico); puede condicionar la acción ética (la forma más extendida de entender el contenido de la empatía es la simpatía, la compasión, la ayuda); y, finalmente, puede convertirse en objeto de la finalización estética. A continuación hemos de referirnos, con más detenimiento, a la llamada «estética de la empatía».

¿Pero, cuáles son los objetivos y las posibilidades del análisis estético del contenido?

El análisis estético debe revelar la estructura del contenido inmanente al objeto estético —sin sobrepasar en ningún caso el marco de tal objeto—, de la misma manera que éste se realiza mediante la creación y la contemplación.

Vamos a examinar a continuación el aspecto cognitivo del contenido.

El elemento de *reconocimiento* cognitivo acompaña siempre a la actividad de creación y de contemplación artísticas; pero, en la mayoría de los casos, es absolutamente inseparable del elemento ético, y no puede expresarse mediante un razonamiento adecuado. La posible unidad y la necesidad del conocimiento parecen recorrer cada aspecto del objeto estético; y, sin llegar a la plenitud de actualización en la obra misma, se unen al mundo de la aspiración ética, realizando una original unidad —dada de manera intuitiva— de esos dos mundos que, según hemos mostrado, constituyen el aspecto esencial de lo estético como tal[10]. De esta manera, detrás de cada palabra, de cada frase de la obra poética, se percibe un posible sentido prosaico, una orientación hacia la prosa; es decir, una posible referencia total a la unidad del conocimiento.

El aspecto cognitivo parece iluminar desde dentro el objeto estético, de la misma manera que el hilo de agua clara se mezcla con el vino de la tensión ética y de la conclusión artística; pero no siempre llega, ni de lejos, al nivel de razonamiento preciso: todo se reconoce; pero, desde luego, no todo puede ser identificado en sentido correcto.

De no existir ese *reconocimiento que lo penetra todo*, el objeto estético —es decir, lo que se crea y se percibe artísticamente— hubiera escapado a todas las conexiones de la experiencia teórica y práctica, de la misma manera que se escapa el contenido de un estado de anestesia total, del cual no se recuerda nada, no se puede decir nada, y que no puede ser valorado (se puede valorar el estado, pero no su contenido); así, la creación y la contemplación artísticas, carentes de toda participación en la posible unidad del conocimiento, no recorridas por éste y no reconocidas desde el in-

[10] Más adelante vamos a explicar el papel de la personalidad creadora del autor como elemento constitutivo de la forma artística, en cuya actividad singular se realiza la unificación del elemento cognitivo con el ético.

terior, se convertirían simplemente en un estado aislado de inconsciencia, acerca del cual solo *post factum* sabríamos lo sucedido.

Esa iluminación interior del objeto estético puede pasar, en el dominio del arte de la palabra, del grado de reconocimiento al de *conocimiento preciso* y de las intuiciones profundas, que pueden ser evidenciadas por el análisis estético.

Pero evidenciando una cierta intuición cognitiva del contenido del objeto estético (por ejemplo, las intuiciones puramente filosóficas de Iván Karamázov sobre el sentido del sufrimiento de los niños, sobre la no aceptación del mundo divino, etc.; o los razonamientos histórico filosóficos y sociológicos de Andrei Bolkonski sobre la guerra, sobre el papel de la personalidad en la historia, etc.), el investigador debe recordar, sin falta, que todas esas intuiciones, por profundas que sean debido a su naturaleza, no están dadas en el objeto estético en su aislamiento cognitivo, y la forma artística no está en relación con ellas y no las finaliza; están necesariamente relacionadas con el aspecto ético del contenido, con el universo del hecho, con el acontecimiento. De esta manera, las intuiciones de Iván Karamázov tienen funciones puramente caracteriológicas, constituyen un elemento indispensable de la postura moral de Iván ante la vida, están igualmente relacionadas con la posición ética y religiosa de Aliosha, y, a través de ello, están también integradas en el acontecimiento hacia el que se orienta la forma artística finalizadora de la novela; igualmente, las opiniones de Andrei Bolkonski expresan su personalidad ética y su posición ante la vida, y no sólo están implicadas en el acontecer de su vida personal, sino también en el de la vida social e histórica. Así, lo que es verdad desde el punto de vista cognitivo, se convierte en elemento de la realización ética.

Si, de una u otra forma, todos estos juicios no hubieran estado relacionados de manera necesaria con el universo concreto del hecho humano, se hubieran quedado en prosaísmos aislados; cosa que también ocurre algunas veces en la creación de Dostoievski o de Tolstói: por ejemplo en la novela *Guerra y Paz*, donde, hacia el final, las consideraciones histórico filosóficas que tienen que ver con el conocimiento, rompen definitivamente su relación con el acontecimiento ético y se organizan en un tratado teórico.

De manera algo diferente se relaciona el acontecimiento ético con el elemento cognitivo, que tiene lugar en las descripciones, en

las explicaciones puramente científicas o psicológicas de los acontecimientos pasados. Pero no forma parte de nuestra tarea el esclarecimiento de las diferentes formas de relación entre lo ético y lo cognitivo en la unidad de contenido del objeto estético.

Subrayando la relación del elemento cognitivo con el ético es necesario apuntar, no obstante, que el acontecimiento ético no relativiza los juicios que incorpora, y no es indiferente a su profundidad, amplitud y veridicidad puramente cognitivas. De esta manera, los acontecimientos morales de la vida «del hombre del subsuelo», elaborados artísticamente y finalizados por Dostoievski, sienten la necesidad de la profundidad y consecuencia puramente cognitivas de su concepción del mundo, que constituye un momento esencial de su línea de conducta.

Delimitando en la medida de lo posible y necesario el elemento teórico del contenido en su ponderación puramente cognitiva, el análisis propiamente estético ha de entender la relación con el elemento ético y su importancia dentro de la unidad del contenido. Naturalmente, es posible que ese elemento cognitivo delimitado se convierta en objeto de análisis y valoración teóricos, independientemente de la obra de arte, no relacionándose ahora con la unidad del contenido y del objeto estético en su totalidad, sino con la unidad puramente cognitiva de una concepción filosófica (generalmente del autor). Tales trabajos tienen una gran significación científico filosófica e histórico cultural; pero no se sitúan fuera del marco del análisis propiamente estético y deben diferenciarse claramente de éste. No vamos a detenernos en la metodología específica de dichos trabajos.

Pasemos a los objetivos del análisis del elemento ético del contenido.

Su método es más complicado: el análisis estético, al igual que el análisis científico, debe transcribir de alguna manera el elemento ético del que la contemplación se posesiona por el camino de la simpatía (empatía) y de la valoración. Al efectuar esta transcripción ha de hacerse abstracción de la forma artística y, en primer lugar, de la individualización estética: es obligatorio separar en un alma y un cuerpo individuales, significativos desde el punto de vista estético, la personalidad puramente ética de su realización artística; es igualmente necesario hacer abstracción de todos los elementos de la conclusión; la tarea de tal transcripción es difícil, y, en algunos casos —por ejemplo en música—, totalmente irrealizable.

El elemento ético del contenido de una obra puede ser expresado y parcialmente transcrito con la ayuda de la paráfrasis: se puede relatar con otras palabras esa emoción, ese hecho o ese acontecimiento que han encontrado su finalización artística en una obra. Tal paráfrasis, si se entiende correctamente el problema desde el punto de vista metodológico, puede revestir gran importancia para el análisis estético; y, verdaderamente, aunque la paráfrasis conserva todavía la forma artística —la forma de relato—, la simplifica, la reduce al nivel de simple medio de la empatía, haciendo abstracción, en lo posible, de todas las funciones aisladoras, conclusivas y tranquilizadoras de la forma (naturalmente, el relato no puede hacer abstracción total de éstas): como resultado, aunque la empatía quede más atenuada y desvaída, aparece en cambio con mayor claridad el carácter serio, puramente ético, no acabado, que participa de la unidad del acontecimiento de la existencia, con la que simpatiza; aparecen más claramente sus relaciones con la unidad de la cual la forma lo aísla; ésto puede facilitar el paso del elemento ético a la forma cognitiva de los juicios éticos (en sentido restringido), sociológicos, etc.; es decir, su transcripción puramente teórica en los límites en que ésta es posible.

Muchos críticos e historiadores de la literatura poseen una gran habilidad para revelar el elemento ético con la ayuda de la paráfrasis semiestética, bien pensada metodológicamente.

La transcripción teórica pura nunca puede poseer una plenitud total del elemento ético del contenido, que sólo tiene la empatía; pero ésta puede y debe tratar de llegar a la misma, como límite que nunca será alcanzado. El momento mismo de la realización ética es concretado o bien contemplado artísticamente; pero en ningún caso puede ser formulado adecuadamente desde un punto de vista teórico.

Al transcribir, dentro de los límites de lo posible, el aspecto ético del contenido acabado por la forma, el análisis propiamente estético debe de entender la significación de todo el contenido dentro del conjunto del objeto estético; es decir, precisamente el contenido de la forma artística dada, y la forma entendida como forma del contenido dado, sin salirse en absoluto del marco de la obra. Al mismo tiempo, el elemento ético, como el cognitivo, puede ser aislado y convertido en objeto de una investigación independiente —ético filosófica o sociológica—; puede convertirse también en objeto de valoraciones actuales, morales o políticas

(valoraciones secundarias y no covaloraciones primarias, que son también indispensables para la contemplación estética); de este modo, el método sociológico no solamente transcribe el acontecimiento ético en su aspecto social, el elemento vivido y valorado por la empatía en la contemplación estética, sino que traspasa el marco del objeto e introduce el acontecimiento en unas relaciones sociales e históricas mucho más amplias. Tales trabajos pueden tener una gran importancia científica, pero sobrepasan el marco del análisis estético propiamente dicho.

Tampoco la transcripción psicológica del elemento ético tiene relación directa con el análisis estético. La creación artística y la contemplación tienen que ver con los sujetos éticos, con los sujetos del hecho, y con las relaciones ético sociales que hay entre ellos (hacia ellos está orientada valorativamente la forma artística que los finaliza); pero, en ningún caso, con los sujetos psicológicos y con sus relaciones psicológicas.

Es necesario remarcar, aun sin insistir por el momento en esta tesis, que en algunos casos —por ejemplo, en la percepción de una obra musical— es perfectamente admisible, desde el punto de vista metodológico, la profundización intensiva del elemento ético durante el período en que su ampliación extensiva destruye la forma artística respectiva; en su profundidad, el elemento ético no tiene límites que puedan transgredirse de manera ilegal: la obra no predetermina, y no puede predeterminar, el grado de profundidad del elemento ético.

¿En qué medida el análisis del contenido puede tener un estricto carácter científico, de significación general?

Es posible, en principio, la consecución de un alto nivel científico, especialmente cuando las correspondientes disciplinas —ética filosófica y ciencias sociales— alcanzan por sí mismas el nivel científico que les es posible; pero de hecho, el análisis del contenido es extremadamente difícil; y se hace imposible, en general, evitar un cierto grado de subjetividad: hecho que viene determinado por la esencia misma del objeto estético; pero la habilidad científica del investigador siempre puede hacer que se mantenga en los límites correctos, y obligarle a poner de relieve lo que hay de subjetivo en su análisis.

Ésta es, en líneas generales, la metodología del análisis estético del contenido.

III El material

Al intentar resolver el problema de la importancia del material para el objeto estético, ha de entenderse el material en su definición científica exacta, sin añadir ningún tipo de elemento extraño a esa definición. En la estética de la palabra hay con frecuencia ambigüedad con respecto al material: la palabra tiene infinitos sentidos, incluido el del sintagma «al principio fue el verbo». A menudo, hay metafísica de la palabra —es verdad que en sus formas más sutiles— en los estudios de poética de los poetas mismos (en nuestra literatura, V. Ivánov, A. Bieli, K. Balmont): el poeta elige la palabra ya estetizada, pero entiende el momento estético como un momento que pertenece a la esencia de la palabra misma, con lo que la transforma en entidad mítica o metafísica.

Atribuyendo a la palabra todo lo que es propio a la cultura, es decir, todos los significados culturales —cognitivos, éticos y estéticos—, se llega muy fácilmente a la conclusión de que en la cultura, en general, no existe nada excepto la palabra; que la cultura entera no es otra cosa que un fenómeno lingüístico, que el especialista y el poeta, en igual medida, sólo tienen que ver con la palabra. Pero, al disolver la lógica y la estética, o cuando menos la poética, en la lingüística, destruimos, en la misma medida, tanto la especificidad de lo lógico y de lo estético, como la de lo lingüístico.

Sólo se puede entender la importancia de la palabra para el conocimiento, para la creación artística y, especialmente para la poesía —cosa que nos interesa aquí en primer lugar—, comprendiendo su naturaleza puramente lingüística, verbal, completamente independiente de las tareas del conocimiento, de la creación artística, del culto religioso, etc., a cuyo servicio está la palabra. Naturalmente, la lingüística no es indiferente a las características del lenguaje científico, artístico, del culto; pero son para ella particularidades puramente lingüísticas del lenguaje mismo; para comprender la importancia de la palabra en el arte, la ciencia y la religión, la lingüística no puede prescindir de las indicaciones orientadoras de la estética, de la teoría del conocimiento y de otras disciplinas filosóficas, de la misma manera que la psicología del conocimiento ha de apoyarse en la lógica y en la gnoseología, y la psicología de la creación artística en la estética.

La lingüística sólo es ciencia en la medida en que domina su objeto: la lengua. El lenguaje de la lingüística viene determinado

por un pensamiento puramente lingüístico. Un enunciado concreto, único, se da siempre dentro de un contexto cultural semántico-axiológico (científico, artístico, político, etc), o en el de una situación vital única, particular; sólo en esos contextos está vivo y se entiende el enunciado aislado: es verdadero o falso, bello o feo, sincero o simulado, abierto, cínico, autoritario, etc. (no existen ni pueden existir enunciados neutros); pero la lingüística sólo ve en ellos *un fenómeno de la lengua, y sólo los relaciona con la unidad de la lengua: en ningún caso con la unidad del concepto de la práctica de la vida, de la historia, del carácter de un individuo, etcétera.*

Sea cual sea la importancia de un enunciado histórico para la ciencia, para la política, en la esfera de la vida particular de un individuo, no significa para la lingüística una mutación en la esfera del sentido, un punto de vista nuevo sobre el mundo, *una forma artística nueva,* un crimen o un hecho moral; para ella se trata sólo de un fenómeno de la lengua; eventualmente de una nueva construcción científica. *Y el sentido de la palabra, su significación material, son para ella únicamente un aspecto de la palabra en su determinación lingüística,* sacado justificadamente del contexto cultural semántico y valorativo en el que realmente estaba integrada dicha palabra.

La lingüística, sólo al aislar y liberar el *aspecto puramente lingüístico de la palabra,* y crear *una nueva unidad lingüística* con sus subdivisiones concretas, entra, desde el punto de vista metodológico, en posesión de su objeto, la lengua, *indiferente* a los valores extralingüísticos (o, si se quiere, crea un valor nuevo, puramente lingüístico, con el que se relaciona todo enunciado).

Sólo liberándose consecuentemente de la tendencia metafísica (de la sustanciación y objetivación real de la palabra), del logicismo, del sicologismo y del esteticismo, la lingüística abre el camino hacia su objeto, lo fundamenta desde el punto de vista metodológico, conviertiéndose así, por primera vez, en ciencia. La lingüística no ha logrado dominar por igual, desde el punto de vista metodológico, todas las ramas de que trata: a duras penas comienza a dominar tal proceso en la sintaxis, se ha hecho muy poco, por el momento, en el dominio de la semasiología; no se ha estudiado en absoluto el dominio de los grandes conjuntos verbales —los largos enunciados de la vida cotidiana, el diálogo, el discurso, el tratado, la novela, etc.— ya que también estos enuncia-

dos pueden y deben ser definidos y estudiados desde un punto de vista puramente lingüístico, como fenómenos de la lengua. El análisis de esos fenómenos en las viejas retóricas —al igual que en su variante contemporánea, la poética— no puede reconocerse como científico a causa de la mencionada confusión entre el punto de vista lingüístico y otros puntos de vista totalmente ajenos a él —lógico, psicológico, estético—. La sintaxis de los grandes conjuntos verbales (o la composición como rama de la lingüística, a diferencia de la composición que se propone una tarea artística o científica) todavía espera ser fundamentada: la lingüística no ha avanzado hasta ahora, desde el punto de vista científico, más allá de la frase; esa es la más amplia investigación científico lingüística acerca del fenómeno de la lengua; se tiene la impresión de que el lenguaje lingüístico puro, desde el punto de vista metodológico, se detiene bruscamente, y que a partir de ahí empieza la ciencia, la poesía, etc.; sin embargo, el análisis puramente lingüístico puede llevarse todavía más allá, sea cual sea la dificultad, y a pesar, incluso, de la tentación a introducir en él puntos de vista ajenos a la lingüística.

Sólo cuando la lingüística domine el objeto, por completo y con toda pureza metodológica, podrá también trabajar productivamente para la estética de la creación literaria, sirviéndose a su vez de ésta sin miedo; hasta entonces, el «lenguaje poético», la «imagen», el «concepto», el «juicio», y otros términos, son para aquella una tentación y un gran peligro; y, no sin fundamento, teme a tales términos: durante demasiado tiempo han enturbiado y siguen enturbiando la pureza metodológica de esa ciencia.

¿Cuál es la importancia del lenguaje, *entendido lingüísticamente en sentido estricto*, para el objeto estético de la poesía? No se trata de características lingüísticas del lenguaje poético —como a veces se interpreta este problema— sino de la importancia del lenguaje lingüístico, en su conjunto, como material para la poesía; y ese problema tiene un carácter puramente estético.

Para la poesía, de la misma manera que para el conocimiento y para el acto ético (y su objetivación en el derecho, en el estado, etc.), el lenguaje *sólo representa un elemento técnico*; en eso estriba la total analogía entre la importancia del lenguaje para la poesía y la importancia de la naturaleza (objeto de las ciencias naturales) como material (pero no contenido) para las artes plásticas: el espacio físico matemático, la masa, el sonido de la acústica.

La poesía utiliza el lenguaje lingüístico, desde el punto de vista técnico, de una manera muy especial: *la poesía tiene necesidad del lenguaje en su totalidad, multilateralidad, y en el conjunto de sus elementos: la poesía no permanece indiferente ante ningún matiz de la palabra lingüística.*

Ningún otro dominio de la cultura, con excepción de la poesía, necesita del lenguaje en su totalidad: el conocimiento no necesita en absoluto de la especificidad compleja del aspecto sonoro de la palabra —en lo cualitativo y lo cuantitativo—, de la variedad de las entonaciones posibles, como tampoco necesita sentir el movimiento de los órganos de articulación, etc.; lo mismo se puede decir de otros dominios de la creación cultural: ninguno de ellos puede prescindir del lenguaje, pero toman muy poco de él.

Sólo en la poesía descubre el lenguaje todas sus posibilidades, porque son máximas las pretensiones que ésta tiene con respecto a aquél: todos los aspectos del mismo se potencian hasta el límite; la poesía destila todos los jugos del lenguaje, que ahí se autosupera.

Pero la poesía, aun siendo tan exigente con el lenguaje, *lo supera como lenguaje, como objeto lingüístico.* La poesía no constituye una excepción al principio común a todas las artes: *la creación artística, definida por su relación con el material, es su superación.*

El lenguaje, en su determinación lingüística, no forma parte del objeto estético del arte literario.

Eso sucede en todas las artes: la naturaleza extraestética del material —a diferencia del contenido— no entra en el objeto estético: tampoco forma parte del espacio físico-matemático, ni de las líneas y figuras geométricas, ni del movimiento de la dinámica, ni del sonido de la acústica, etc.; con ellos tiene que ver el artista-maestro y la ciencia estética, pero no la contemplación estética primaria. Los dos momentos han de diferenciarse estrictamente: el artista, en el proceso de trabajo, se ve obligado a tratar con el elemento físico, el matemático y el lingüístico, el esteta, con la física, las matemáticas y la lingüística; pero todo ese gigantesco trabajo técnico, realizado por el artista y estudiado por el esteta, y sin el cual no hubiera existido la obra de arte, no forma parte del objeto estético creado por la contemplación artística (en otras palabras, de la existencia estética propiamente dicha, del fin último de la creación): todo ello se deja de lado en el momento de la per-

cepción artística, de la misma manera que se retira el andamiaje una vez terminado el edificio[11].

Para evitar confusiones, vamos a dar aquí la definición exacta de la técnica del arte: *llamamos elemento técnico del arte a todo lo que es totalmente indispensable para la creación de la obra de arte, en su determinación física o lingüística —a él pertenece también la estructura de la obra de arte acabada, tomada como objeto—, pero que no forma parte de manera directa del objeto estético, que no es un componente del conjunto artístico; los aspectos técnicos son factores de la impresión artística, pero no componentes del contenido de esa impresión con significación estética, es decir, el objeto estético.*

¿Acaso hay que percibir la palabra en el objeto artístico directamente como palabra en su determinación lingüística? ¿Acaso hay que percibir la forma morfológica de la palabra, precisamente como morfológica, como sintáctica, y *la serie semántica, precisamente como semántica*? ¿Acaso hay que percibir en la contemplación artística el conjunto poético como conjunto verbal y no como conjunto acabado de un acontecimiento, de una aspiración, de una tensión interior, etc?

Es evidente que el análisis lingüístico va a encontrar palabras, proposiciones, etc.; un análisis físico descubriría el papel, la tinta tipográfica de una cierta composición química, o las ondas sonoras en su determinación física; el fisiólogo encontraría los procesos correspondientes en los órganos de percepción y en los centros nerviosos; el psicólogo las correspondientes emociones, sensaciones auditivas, representaciones visuales, etc. Todos esos razonamientos científicos de los especialistas, principalmente del lingüista (en una medida mucho más pequeña, los razonamientos del psicólogo), son necesarios al esteta en su actividad de estudio de la estructura de la obra en su determinación extraestética; pero también está claro, para el esteta como para cualquier otro investigador del arte, que todos esos elementos no forman parte del objeto estético, del objeto al que se refiere nuestra valoración estética directa (maravilloso, profundo, etc.). Todos esos elementos sólo

[11] No resulta de aquí, como es lógico, que exista el objeto estético ya realizado, en alguna parte y de alguna manera, antes de la creación de la obra e independientemente de ella. Tal hipótesis sería completamente absurda.

se registran y se definen por medio del razonamiento científico, explicativo, secundario, del esteta.

Si intentásemos determinar la estructura del objeto estético de la poesía de Pushkin «Recuerdo»:

> Cuando el día ruidoso calla para el mortal
> cuando sobre las anchas calles de la ciudad
> se deja caer la semitransparente sombra de la noche...

etc., tendríamos que decir que entran en su composición: la ciudad, la noche, los recuerdos, el arrepentimiento, etc.; nuestra actividad artística tiene que ver de manera directa con esos valores, hacia ellos se orienta la intención estética de nuestro espíritu: el acontecimiento ético del recuerdo y del arrepentimiento encuentra su realización en la forma estética, y su finalización en esa obra (el momento del aislamiento y de la función, es decir, de las realidades incompletas, está relacionado también con la realización en forma artística); pero, en ningún caso, las palabras, los fonemas, los morfemas, las proposiciones y las series semánticas. Estas se hallan fuera de la percepción estética, es decir, fuera del objeto artístico; y únicamente pueden ser necesarias para un juicio científico, secundario, de la estética, ya que se planteará la siguiente pregunta: ¿Cómo y por medio de qué elementos de la estructura extraestética de la obra externa se ve condicionado el contenido de la percepción artística?

La estética debe definir en su pureza estética la composición inmanente al contenido de la contemplación artística, es decir, el objeto estético, para poder resolver el problema tomando en consideración la importancia que tiene éste para el material y su organización en obra externa; por eso, inevitablemente, la estética debe dejar establecido, en lo que respecta a la poesía, que el lenguaje, en su determinación lingüística, no forma parte del objeto estético, se queda fuera de él; *pero que el objeto estético mismo está constituido por el contenido realizado en la forma artística (o por la forma artística que materializa el contenido).*

El inmenso trabajo que realiza el artista con la palabra, tiene como meta final la superación de ésta; porque el objeto estético se constituye en frontera de las palabras, en frontera del lenguaje como tal; pero esa superación del material tiene un *carácter* puramente *inmanente*: el artista no se libera del lenguaje en su determinación lingüística por medio de la negación *sino mediante*

su perfeccionamiento inmanente: el artista, de alguna manera, vence al lenguaje con su propia arma lingüística, obliga al lenguaje, perfeccionándolo desde el punto de vista lingüístico, a autosuperarse.

Esta superación inmanente al lenguaje en la poesía, se diferencia netamente de la superación puramente negativa del mismo en el dominio del conocimiento: la algebraización, la utilización de signos convencionales en lugar de palabras, abreviaturas, etc.

La superación inmanente es la definición formal de la actitud ante el material, no sólo en poesía sino en todas las demás artes.

La estética de la creación literaria no debe prescindir del lenguaje lingüístico, sino utilizar todo el trabajo de la lingüística para entender la *técnica* de la creación poética, partiendo por una parte, de una comprensión justa del lugar del material en la creación artística; por otra, de lo específico del objeto estético.

El objeto estético, en su calidad de contenido y arquitectura de la visión artística, es como hemos mostrado, una formación existencial totalmente nueva, que no pertenece a la ciencia de la naturaleza, ni a la psicología, ni a la lingüística: es una existencia estética original que aparece en las fronteras de la obra, al sobrepasar su determinación material-concreta, extraestética.

Las palabras se organizan en la obra poética: de un lado, en el todo de la proposición, del periodo, del capítulo, del acto, etc.; y, de otro, crean el todo del aspecto exterior del héroe, de su carácter, de la situación, del ambiente, del hecho, etc.; finalmente, constituyen el todo realizado en la forma estética y acabada del acontecimiento ético de la vida, dejando de ser, al mismo tiempo, palabras, proposiciones, renglón, capítulo, etc.: el proceso de realización del objeto estético, es decir, de realización de la finalidad artística en su esencia, es el proceso de la transformación consecuente del todo verbal, entendido desde el punto de vista lingüístico y compositivo, en el todo arquitectónico del acontecimiento acabado estéticamente; como es natural, todas las relaciones e interacciones verbales de orden lingüístico y compositivo se transforman en relaciones arquitectónicas, del acontecimiento, extraverbales.

No tenemos intención de estudiar aquí detalladamente el objeto estético y su arquitectura. Vamos a referirnos brevemente a las confusiones que han aparecido en el terreno de la poética rusa

contemporánea con respecto a la teoría de la imagen, y que tienen relación esencial con la teoría del objeto estético.

La «imagen», tal y como aparece en la estética de Potiébnia, nos parece poco aceptable debido al hecho de que se halla vinculada a situaciones superfluas e inexactas; y, a pesar de la vieja y venerabilísima tradición de la imagen, a la poética no le vendría mal alejarse de ella; pero la crítica de la imagen como elemento base de la creación poética, que proponen los formalistas y ha desarrollado V. M. Zhirmunski con especial claridad, nos parece totalmente errónea desde el punto de vista metodológico, y a su vez, muy característica de la poética rusa contemporánea.

Se niega en este caso la importancia de la imagen, en base a que, en el proceso de percepción artística de la obra poética, no tenemos *representaciones visuales* claras de los objetos de que se habla en la obra, sino sólo fragmentos lábiles, accidentales y subjetivos de las representaciones visuales, con los que, lógicamente, es absolutamente imposible construir el objeto estético.

Como consecuencia, no aparecen imágenes precisas, ni, por principio, pueden aparecer: por ejemplo, ¿cómo tenemos que imaginar la «ciudad» de la poesía de Pushkin citada más arriba? ¿Como una ciudad extranjera o rusa? ¿Grande o pequeña? ¿Como Moscú o como Petersburgo? Eso queda para la imaginación de cada cual; la obra no nos ofrece ninguna indicación, necesaria para la reconstrucción de una representación visual concreta, singular, de esa ciudad; pero si las cosas son de esa manera, el artista no tiene entonces que ver, en general, con el objeto, sino sólo con la palabra, con la palabra «ciudad» en el caso dado, y nada más.

El artista sólo tiene que ver con las palabras, ya que sólo estas son algo determinado e, incontestablemente, presente en la obra.

Un razonamiento tal es muy característico de la estética material, que se halla todavía bajo la influencia de la psicología. Es necesario señalar, en primer lugar, que el mismo razonamiento podría aplicarse también al dominio de la teoría del conocimiento (cosa que ya se ha hecho más de una vez): el científico, igualmente, tiene también sólo que ver con la palabra, y no con el objeto, ni con el concepto; porque puede demostrarse sin dificultad, mediante procedimientos analógicos, que en la psique del científico no existe ningún tipo de concepción, sino únicamente formaciones subjetivas, accidentales, lábiles y fragmentos de representaciones; aquí resurge, ni más ni menos, el viejo nominalismo

psicológico, aplicado a la creación artística. Pero puede demostrarse de manera igualmente convincente, que tampoco las palabras, en su determinación lingüística, existen en la psique del artista y del científico; y, es más, en la psique tan sólo existen formaciones psíquicas que, como tales, son subjetivas desde el punto de vista de todo dominio semántico (cognitivo, ético, estético), y también accidentales y no adecuadas. Por psique hay que entender únicamente psique —el objeto de esa ciencia empírica, que es la psicología, fundamentado metodológicamente tan sólo por ella y gobernado por leyes puramente psicológicas.

Pero a pesar de que en la psique todo es psicológico, y que es totalmente imposible vivir la naturaleza, el elemento químico, el triángulo, etc., desde un punto de vista psíquico, existen las ciencias objetivas, en las que hemos de ocuparnos de la naturaleza, del elemento químico y del triángulo, y donde, al mismo tiempo, el pensamiento científico tiene que ver *con esos objetos*, se orienta hacia ellos y establece relaciones entre los mismos. También el poeta de nuestro ejemplo tiene que ver con la ciudad, con el recuerdo, con el arrepentimiento, con el pasado y el futuro, *como valores ético-estéticos;* y todo ello de manera responsable desde el punto de vista estético, aunque no exista en su alma ningún elemento valorativo, sino tan sólo vivencias psíquicas. De esta manera, los elementos componentes del objeto estético de la obra citada son: «las anchas calles de la ciudad», «la sombra de la noche», «el pergamino de los recuerdos», etc., *pero no las representaciones visuales, ni las vivencias psíquicas en general, ni las palabras.* Además, el artista (al igual que el observador), tiene que ver precisamente con la «ciudad»: el matiz expresado por medio de la palabra eslava antigua *grad (ciudad), se relaciona con el valor-estético de la ciudad, al que concede una gran importancia, llega a ser característico de un valor concreto* y se incorpora como tal al objeto estético, con otras palabras, en el objeto estético no entra la forma lingüística, sino su significación axiológica (la estética psicológica hubiera dicho: el elemento volitivo-emocional que corresponde a esa forma).

Dichos componentes se juntan en la unidad valorativo-significativa del acontecimiento de la vida, realizado y acabado estéticamente (fuera de la forma estética hubiera sido un acontecimiento ético que, en principio no estaría acabado desde su interior). Este acontecimiento ético-estético viene totalmente definido desde el punto de vista artístico, y es monosemántico; po-

demos nombrar e imaginar sus componentes, entendiendo por ellos no las representaciones visuales, sino los elementos de contenido que posee la forma.

Hay que señalar que tampoco en las artes plásticas puede verse la imagen: seguramente resulta del todo imposible ver, *sólo con los ojos, a un hombre representado como hombre*, como valor ético-estético, como imagen, ver su cuerpo como valor, su expresión exterior, etc.; en general, para ver o para oír *algo*, es decir, *algo* determinado, concreto o sólo significativo desde el punto de vista axiológico. ponderativamente, no son suficientes los sentidos externos, no es suficiente —utilizando las palabras de Parménides— *«el ojo cegado y el oído sordo»*.

De esta forma, el componente estético —que vamos a llamar por el momento imagen— no es ni noción, ni palabra, ni representación visual, sino una formación estética original, realizada en poesía con la ayuda de la palabra, y en las artes plásticas con la ayuda del material visual, perceptible, pero que no coincide en ningún momento con el material ni con ninguna otra combinación material.

Todas las confusiones del tipo de las del análisis citado, que aparecen en torno al objeto estético non verbal, non material en general, se explican en última instancia por la tendencia, en absoluto legítima, a encontrarle un equivalente puramente empírico localizado incluso espacial y temporalmente —como una cosa— o, incluso, por la tendencia a «empirizar» completamente, desde el punto de vista cognitivo, el objeto estético. La creación artística tiene dos aspectos empíricos: la obra material exterior y el proceso psíquico de creación y de percepción —sensaciones, representaciones, emociones, etc.—, el primer aspecto lo constituyen las leyes científicas (matemáticas o lingüísticas), y el segundo las leyes puramente psicológicas (relaciones asociativas, etc.). A estos dos aspectos se aferra el investigador por miedo a rebasar en algo su marco, suponiendo por regla general, que más allá sólo se encuentran materias metafísicas o místicas. Pero esos intentos de «empirización» absoluta del objeto estético siempre se han mostrado desafortunados e ilegítimos —como hemos visto— desde el punto de vista metodológico: lo importante es entender precisamente la especificidad del objeto estético como tal, y la especificidad de las relaciones puramente estéticas de sus elementos, es decir, de su arquitectura; ni la estética psicológica, ni la estética material, son capaces de hacerlo.

En absoluto hemos de tener miedo al hecho de que el objeto estético no pueda ser hallado ni en la psique, ni en la obra material; no por ello se convierte éste en una sustancia mística o metafísica; en la misma situación se encuentra el variado universo del acto, la existencia de lo ético. ¿Dónde se halla el estado? ¿En la psique? ¿En el espacio físico-matemático? ¿En el papel de las actas constitucionales? ¿Dónde está el derecho? Sin embargo, nosotros tenemos relación responsable con el estado y con el derecho; es más, esos valores interpretan y ordenan tanto el material empírico como nuestra psique, permitiéndonos vencer la subjetividad psíquica pura de los mismos.

Debido también a esa tendencia a la empirización extraestética y a la psicologización del objeto estético, se explica el intento, que hemos mencionado más arriba, de entender el contenido como un elemento del material, que es la palabra: sujeto a la palabra, como uno de sus aspectos junto al fonema, al morfema, etc., el contenido se presenta más tangible desde el punto de vista científico, más concreto.

No vamos a volver de nuevo sobre el problema del contenido como elemento constitutivo indispensable; sólo diremos que, en general, algunos investigadores se inclinan a interpretar el aspecto temático (que falta en algunas artes, pero que existe en otras), únicamente como un elemento de las diferenciaciones objetuales y de las determinaciones cognitivas que, de hecho, no es común a todas las artes; pero ese elemento no agota por sí mismo, en ninguna ocasión, el contenido. Sin embargo, en algunos casos (en V. M. Zhirmunski; aunque tampoco le es ajena la primera acepción, más estrecha, de la temática), la poética contemporánea transfiere a la esfera de la temática casi todo el objeto estético en su especificidad non material, y con su estructura accidental-arquitectónica; pero al mismo tiempo, ese objeto, de manera no crítica, se introduce con fuerza en la palabra, definida desde el punto de vista lingüístico, y se acomoda ahí junto al fonema, al morfema y otros elementos, cosa que, naturalmente, altera su pureza de raíz. ¿Pero, cómo puede ponerse de acuerdo en un todo unitario el universo temático del acontecimiento (el contenido que tiene la forma) y la palabra definida desde el punto de vista lingüístico? La poética no da ninguna respuesta a esta pregunta; tampoco plantea la pregunta desde una posición de principio. Sin embargo, el universo temático, en sentido amplio, y la palabra lingüística, están situados en planos y dimensiones totalmente diferentes. Hay

que añadir que la temática teoriza excesivamente el objeto estético y el contenido: el elemento ético y el sentimiento correspondiente son sobrevalorados; en general, no se distingue el aspecto puramente ético de su transcripción cognitiva.

La importancia del material en la creación artística se define de la siguiente manera: sin entrar en el objeto estético, en su determinación substancial extraestética, el material, en tanto que elemento constitutivo, significativo desde el punto de vista estético, es necesario para la creación de tal objeto estético como elemento técnico.

De aquí no resulta, en ningún caso, que el estudio de la estructura material de la obra, como puramente técnica, deba ocupar un lugar modesto en la estética. La importancia de las investigaciones materiales es extremadamente grande en la estética especial; tan grande como la importancia de la obra material y de la creación de la misma para el artista y para la contemplación estética. Podemos estar totalmente de acuerdo con la afirmación de que: «en el arte la técnica lo significa todo», entendiendo por ello que el objeto estético sólo se realiza a través de la creación de la obra material (por eso es híbrida la visión estética fuera del arte, porque en ese caso es imposible de realizar una organización más o menos completa del material; por ejemplo, en la contemplación de la naturaleza); antes de esa creación, e independientemente de ella, el objeto estético no existe; se realiza en concomitancia con la obra.

No hay que atribuir a la palabra *«técnica»*, aplicada a la creación artística, un sentido peyorativo: aquí, la técnica no puede ni debe separarse del objeto estético; él es el que la anima y la activa en todos los aspectos; por eso, en la creación artística, la técnica no es en ningún caso mecanicista; sólo lo puede parecer en una investigación estética de mala calidad, que pierde de vista el objeto estético, y hace que la técnica sea autónoma, alejándola de su meta y de su sentido. En oposición a tales investigaciones, hay que subrayar el caráter auxiliar, puramente técnico, de la organización material de la obra, no para disminuir su importancia, sino, al contrario, para proporcionarle un sentido y darle vida.

De esta manera, la solución correcta al problema de las significaciones del material no hace inútiles las investigaciones de la estética material, y no disminuye en nada su importancia, sino que proporcionará a tales investigaciones los principios *y la orientación metodológica justa; pero, naturalmente, tales investigacio*

nes habrán de renunciar a la pretensión de agotar la creación artística.

Es necesario señalar que el análisis estético, en relación con algunas artes, debe limitarse, casi exclusivamente, al estudio de la técnica, entendida —naturalmente, desde el punto de vista del método— sólo como técnica pura; en esta situación se encuentra la estética de la música. Sobre el objeto estético de la música, que aparece en la frontera del sonido acústico, el análisis estético de ciertas obras no tiene casi nada que decir, salvo una definición muy general de su especificidad. Los juicios que rebasan el marco del análisis de la composición material de la obra musical devienen subjetivos en la mayoría de los casos: pueden constituir una poetización libre de la obra, una construcción metafísica arbitraria, o un razonamiento puramente psicológico.

Es posible un tipo especial de interpretación filosófica subjetiva, entendida desde el punto de vista metodológico, de la obra musical, que puede tener una gran importancia cultural; pero, lógicamente, sin ser científica en el sentido estricto de la palabra.

No podemos esbozar aquí la metodología del análisis compositivo del material, ni siquiera en sus líneas generales, como hemos hecho para la metodología del análisis del contenido; eso sólo sería factible tras una mayor familiarización con el objeto estético y con su arquitectura, que son los que determinan su composición. Por eso hemos de limitarnos a lo ya señalado.

IV. La forma

La forma artística es la forma del contenido, pero realizada por completo en base al material y sujeta a él. Por ello, la forma debe entenderse y estudiarse en dos direcciones: 1) desde dentro del objeto estético puro, como forma arquitectónica orientada axiológicamente hacia el contenido (acontecimiento posible), y relacionada con éste; 2) desde dentro del conjunto material compositivo de la obra: es el estudio de la técnica de la forma.

Dentro de la segunda orientación, la forma no ha de interpretarse, en modo alguno, como forma del material —cosa que desnaturalizaría de raíz su comprensión—, sino solamente como forma realizada en base al material y con su ayuda; y, en este sentido, condicionada, además de por su objetivo estético, por la naturaleza del material dado.

El capítulo presente constituye una corta introducción a la metodología del análisis *estético* de la forma como forma *arquitectónica*. Con demasiada frecuencia, la forma es entendida como técnica; cosa que es característica tanto del formalismo como del psicologismo en la historia y en la teoría del arte. Nosotros, en cambio, examinamos la forma en el plano puramente estético. En tanto que forma significativa desde el punto de vista artístico. El problema principal que planteamos en este capítulo es el siguiente: ¿cómo puede la forma, realizada por entero en base al material, convertirse en forma del contenido, relacionarse con él axiológicamente? O, con otras palabras, ¿cómo puede la forma compositiva —la organización del material— realizar la forma arquitectónica, es decir, la unión y la organización de los valores cognitivos y éticos?

La forma sólo se desobjetiviza y rebasa el marco de la obra concebida como material organizado cuando se convierte en expresión de la actividad creadora, determinada axiológicamente, de un sujeto activo desde el punto de vista estético. Ese momento de la actividad de la forma, desvelado anteriormente por nosotros (en el primer apartado), es sometido aquí a un análisis más detallado[12].

En la forma *me encuentro a mí mismo*, mi actividad productiva proporciona la forma axiológica, *siento intensamente mi gesto al crear el objeto; y ello, no sólo en la creación primaria, no sólo en la propia realización, sino también en la contemplación de la obra de arte; debo, en cierta medida, sentirme creador de la forma para, en general, realizar una forma como tal, significativa desde el punto de vista artístico.*

En esto reside la diferencia esencial entre la forma artística y la forma cognitiva; la última no tiene autor-creador; encuentro la forma cognitiva en el objeto, no me siento a mi mismo en ella, de la misma manera que no encuentro en ella mi actividad creadora. Cosa que condiciona la necesidad forzada, específica, del pensamiento cognitivo: el pensamiento es activo, pero no siente su actividad porque el sentimiento no puede ser sino individual, atribuído a una individualidad; o, más exactamente, el sentimiento de mi actividad no entra en el contenido objetual del pensamiento mismo, se queda fuera de él, tan sólo como anexo psico-

[12] La comprensión de la forma como expresión de la actividad no es ajena, en absoluto, a la teoría del arte; pero sólo puede recibir una fundamentación sólida en la estética orientada sistemáticamente.

lógico-subjetivo: *La ciencia, como unidad objetiva de objetos, no tiene autor-creador*[13].

El autor-creador es un elemento constitutivo de la forma artística.

He de vivir la forma, para sentirla estéticamente, como actitud axiológica activa mía ante el *contenido:* en la forma y a través de la forma yo canto, narro, represento; a través de la forma expreso mi amor, mi aprobación, mi aceptacion.

El contenido se opone a la forma como algo pasivo, que es necesitado; como algo receptivo, aprobativo, abarcador, fijador y querido, etc.; en cuanto termino de ser activo en la forma, el contenido, satisfecho y acabado por ella, se rebela inmediatamente y aparece en su significación ético-cognitiva pura; con otras palabras, la contemplación artística llega a su fin, siendo sustituida por la empatía puramente ética o por la meditación cognitiva, por el acuerdo o el desacuerdo teórico, por la aprobación o la desaprobación práctica, etc. Así, en la percepción non artística de la novela, la forma puede difuminarse y el contenido puede hacerse activo en su orientación cognitiva, problemática o ético-práctica: se puede, por ejemplo, vivir con los personajes, vivir sus aventuras, sus éxitos y la carencia de ellos; también la música puede ser reducida a un simple acompañamiento de nuestros sueños, de nuestras tensiones éticas libres, elementales, desplazando su centro de gravedad.

Ver u oír algo, simplemente, no significa que se perciba ya la forma artística; es necesario para ello hacer de lo que se ha visto, oído o pronunciado, *la expresión de nuestra actividad axiológica activa; es necesario participar como creador en lo que se ha visto, se ha oído, se ha pronunciado,* y, por medio de ello, superar la materialidad, la determinación extraartística de la forma, su realidad: la forma ya no está fuera de nosotros, como material percibido y organizado cognitivamente; se ha convertido en expresión de la actividad valorativa, que penetra el contenido y lo transforma. De esta manera, cuando estoy leyendo o escuchando una obra poética, no la dejo fuera de mí como si se tratase del enunciado de otra persona, al cual basta con escuchar y cuyo sentido —práctico o cognitivo— ha de ser, simplemente, entendido;

[13] El científico-autor sólo organiza activamente la forma exterior de la exposición; el carácter específico, finito e individual de una obra científica, que expresa la actividad estética subjetiva del creador, no forma parte del conocimiento teórico del mundo.

sino que, en cierta medida, lo hago como si fuera mi propio enunciado sobre el otro, asimilo el ritmo, la entonación, el esfuerzo de articulación, la gesticulación interior (que crea el movimiento) de la narración, la actitud plástica de la metáfora, etc., como expresión adecuada de mi propia actitud axiológica frente al contenido; es decir: en el momento de la percepción no me estoy orientando hacia las palabras, ni hacia los fonemas, ni hacia el ritmo, sino que, junto con las palabras, con el fonema, con el ritmo, me oriento activamente hacia el contenido, lo abarco, lo formo y lo finalizo (la forma misma, tomada abstractamente, no es autosuficiente; pero hace autónomo al contenido formado). Yo me vuelvo activo en la forma y *ocupo con ella una posición axiológica fuera del contenido, entendido como orientación ético-cognitiva; cosa que hace posible, por primera vez, la finalización y, en general, la realización de todas las funciones estéticas de la forma con respecto al contenido.*

Así, la forma es expresión de la actitud axiológica activa del autor-creador y el receptor (copartícipe en la creación de la forma) frente al contenido; todos los elementos de la obra, en los que podemos sentirnos a nosotros mismos, percibir nuestra actividad relacionada de manera valorativa con el contenido, y que son superados en su materialidad por esa actividad, deben ser atribuidos a la forma.

¿Pero, de qué manera puede la forma, como expresión verbal de la actitud subjetiva y activa frente al contenido, convertirse en *forma creadora capaz de finalizar el contenido?* ¿Qué es lo que hace de la actividad verbal, y, en general, de la actividad que no se *sale en realidad del marco de la obra material* a la que genera y organiza, una actividad que da forma al contenido cognitivo y ético, y, además, a la forma acabada?

Vamos a referirnos aquí, brevemente, a la función primaria de la forma con respecto al contenido: *la función de aislamiento o separación.*

El aislamiento o la separación no se refieren ni al material, ni a la obra como cosa, sino a su significación, al contenido que se libera de algunos lazos necesarios con la unicidad de la naturaleza y con la unicidad del acontecimiento ético de la existencia. Esa renuncia a la sujeción no elimina la posibilidad que tiene el contenido aislado de ser conocido y valorado desde el punto de vista

ético: lo que se ha aislado es reconocido por la memoria de la razón y de la voluntad; pero puede ser individualizado y, en principio, finalizado, porque es posible la individualización en caso de que se produzca una relación e integración estrictas en la unidad de la naturaleza; y es posible también la finalización en el acontecimiento unitario, irreversible, de la existencia: para que la finalización (la presencia autosuficiente, el presente autónomo) se haga posible, ha de aislarse al contenido del acontecimiento futuro.

El contenido de la obra es como un fragmento del acontecimiento unitario, abierto, de la existencia; aislado y liberado por la forma de su responsabilidad frente al acontecimiento futuro; en consecuencia, equilibrado y estabilizado en su conjunto, finalizado, al integrar en su equilibrio y autosuficiencia a la naturaleza aislada.

El aislamiento de la unidad de la naturaleza destruye todos los elementos concretos del contenido. En general, la forma de la materialidad se ha hecho posible por primera vez en base a la concepción de la naturaleza única, elaborada por las ciencias naturales: fuera de ella, el objeto no puede ser percibido sino animística y mitológicamente, como fuerza y como participante en el acontecimiento de la vida. El aislamiento desobjetualiza de nuevo: una cosa aislada es una *contradictio in adjecto.*

En el arte, la llamada *ficción* no es sino expresión positiva del aislamiento: por eso, el objeto aislado es también inventado, es decir, irreal en la unidad de la naturaleza e inexistente en el acontecimiento de la vida. La función y el aislamiento coinciden en su elemento negativo; con el elemento positivo de la ficción se subraya la propia actividad de la forma, la calidad del autor: yo me siento en la ficción, con mayor viveza, una persona que inventa activamente un objeto; siento mi libertad condicionada por mi posición externa, por la realización sin obstáculos de la forma y la finalización del acontecimiento.

Sólo desde el punto de vista subjetivo se puede imaginar en el acontecimiento algo valioso y significativo, algo considerable desde el punto de vista humano; pero no así en una cosa: una cosa inventada es una *contradictio in adjecto.*

Tampoco en la música pueden relacionarse axiológicamente el aislamiento y la ficción con el material: no es el sonido, en la acústica, lo que se aísla; ni el número matemático lo que se inventa en el sistema compositivo. Se aíslan y se imaginan irrever-

siblemente el acontecimiento y la ambición, la tensión valorativa, que, gracias a ese hecho, se autoelimina sin obstáculos y entra, por medio de la finalización, en un estado de equilibrio.

El llamado «extrañamiento» de los formalistas no es otra cosa, en el fondo, que la función de aislamiento expresada con insuficiente claridad desde el punto de vista metodológico (que, en la mayoría de los casos, se relaciona incorrectamente con el material): se extraña la palabra a través de la destrucción de su serie semántica habitual; sin embargo, el extrañamiento también se relaciona a veces con el objeto, pero entendiendo aquel, de forma psicologista rudimentaria, como la liberación del objeto de su percepción habitual (sin duda la percepción habitual es igual de accidental y subjetiva que la inhabitual). Pero, en realidad, el aislamiento significa el desprendimiento del objeto, del valor y del acontecimiento, de la necesaria serie ético-cognitiva.

El aislamiento hace posible por primera vez la realización positiva de la forma artística, porque lo que se hace posible no es la actitud cognitiva ni la ética frente al acontecimiento, sino la libre modelación del contenido; se libera la actividad de nuestro sentimiento ligado al objeto, el sentimiento del contenido y todas las energías creadoras de ese sentimiento. Así, el aislamiento es la condición negativa del carácter personal objetivo (no psicológico subjetivo) de la forma, permite al autor-creador convertirse en elemento constitutivo de la forma[14].

Por otra parte, el aislamiento evidencia y determina la significación del material, de su organización compositiva: el material se hace convencional: el artista, al elaborar el material, elabora los valores de una realidad aislada y, a través de esto, lo supera inmanentemente, sin salir de su marco. La palabra, el enunciado, deja de esperar y desear algo real situado más allá de sus límites: una acción, o algo que se corresponda con la realidad, es decir, una realización cierta o una verificación y confirmación (la superación de la subjetividad); la palabra, por sus propios medios, transfiere la forma finalizadora al contenido: así, en la poesía, la petición, organizada estéticamente, empieza a ser autosuficiente y ya no tiene necesidad de mayor satisfacción (siendo satisfecha de alguna manera por la forma misma de su expresión). La petición ya no siente la necesidad de un dios que pueda oírla; el la-

---

[14] Seguramente, el aislamiento es también el primer producto de esa actividad; el aislamiento es, de alguna manera, el acta de incorporación al dominio del autor.

mento ya no precisa de ayuda; el arrepentimiento, perdón; etc. La forma, al utilizar sólo el material, completa todo acontecimiento y toda tensión ética hasta su plena realización. Sólo con la ayuda del material puede el autor adoptar una actitud creadora, productiva, frente al contenido, es decir, frente a los valores cognitivos y éticos; el autor, de alguna manera, se introduce en el acontecimiento aislado y se convierte en creador dentro de éste, sin hacerse partícipe del mismo. De esta manera, el aislamiento convierte a la palabra, al enunciado, al material en general (el sonido en la acústica, etc.), en creadores desde un punto de vista formal.

¿Cómo se introduce en el material —en la palabra— la personalidad creadora del artista y del que contempla, y qué aspectos de ese material dominan preponderantemente?

En la palabra, como material, distinguimos los siguientes aspectos[15]: 1) el aspecto sonoro de la palabra (más exactamente, su aspecto musical); 2) el sentido material de la palabra (con todos sus matices y variantes); 3) el aspecto del vínculo verbal (todas las relaciones e interrelaciones puramente verbales); 4) el aspecto de la tonalidad (emocional volitivo, en el plano psicológico) de la palabra, su orientación axiológica, que expresa la diversidad de las relaciones axiológicas del hablante; 5) el sentimiento de la actividad verbal, del engendramiento activo del *sonido significativo* (aquí se incluyen todos los elementos motores: articulación, gesto, mímica, etc., y la ambición interior de mi personalidad que ocupa activamente, por medio de la palabra, del enunciado, una cierta posición axiológica y semántica). Subrayamos que se trata del sentimiento de generación de la palabra significativa: no es éste el sentimiento de un movimiento orgánico desnudo, que genera la realidad física de la palabra, sino el sentimiento de generación tanto del sentido como de la valoración; con otras palabras, el sentimiento que tiene el hombre total de moverse y ocupar una posición; un movimiento al cual se ven arrastrados el organismo y la actividad semántica, porque también se genera el cuerpo y el espíritu de la palabra en su unidad concreta. En ese último aspecto, el quinto, se reflejan los otros cuatro; es el aspecto que está orientado hacia la personalidad del que habla (el sentimiento de generación del sonido, el sentido, la relación y la valoración).

[15] Abordemos aquí la palabra lingüística desde el punto de vista de la realización compositiva de la forma artística efectuada por ella misma.

La actividad modeladora del autor-creador y del que contempla, domina al conjunto de las características de la palabra: con ayuda de todas esas cualidades puede realizar la forma finalizadora orientada hacia el contenido; por otra parte, tales características sirven también para expresar el contenido; en cada momento, el creador y el que contempla perciben su propia actividad (que selecciona, crea, define, finaliza) y, al mismo tiempo, aquello hacia lo que está orientada tal actividad, algo que les pertenece. Pero *el aspecto conductor*, el foco de las energías modeladoras, es, seguramente, el quinto momento; luego, por orden de importancia, viene el cuarto, es decir, la apreciación; a continuación, el tercero (las relaciones); después, el segundo (el sentido); y, finalmente, el primero (el sonido), que, de alguna manera, incluye todos los demás aspectos y se convierte en *portador de la unidad de la palabra en la poesía.*

El elemento conductor del enunciado cognitivo es el sentido material, objetual, de la palabra, que aspira a encontrar un lugar necesario en la unidad concreta, objetiva, del conocimiento. Esa unidad objetual lo dirige y determina todo en el enunciado cognitivo; arroja por la borda, sin compasión, todo lo que no tiene relación con ella, y deja a salvo, en especial, el sentimiento de que el enunciado ocupa una posición activa: ese sentimiento no se relaciona con la unidad objetual y no se incorpora a ella como sentimiento y voluntad subjetivo-creadores; es incapaz, sobre todo, de crear la unidad del enunciado cognitivo.

El sentimiento de una actividad verbal en el acto del discurso (la condena, el consentimiento, el perdón, la súplica) no es, en ningún caso, el elemento conductor, ya que el acto de la palabra está relacionado con la unidad del acontecimiento ético, definiéndose en él como necesario y obligatorio.

Sólo en la poesía se convierte el sentimiento de unidad del engendramiento de un enunciado significativo en centro modelador, portador de la unidad de la forma.

De ese foco de actividad productiva sensible emana, en primer lugar, el ritmo (en el sentido más amplio de la palabra, tanto del verso como de la prosa), y, en general, toda *modalidad de enunciado non objetual, modalidad que hace volver a sí mismo, a su unidad activa, productiva, al autor del enunciado.*

La unidad del orden, basada en la vuelta de lo que es similar (aunque lo que regrese no sea más que un elemento semántico parecido), es la unidad de una actividad que retorna a sí misma,

que se autoencuentra de nuevo; el centro de gravedad no está en el sentido reconocido, sino en el regreso de la actividad del movimiento interior y exterior, del alma y del cuerpo, que ha generado ese sentido.

La unidad de todos los elementos compositivos que realizan la forma y, en primer lugar, la unidad del conjunto verbal de la obra, unidad entendida bajo un aspecto formal, no consiste en lo que, o sobre lo que, se habla, sino en el hecho de cómo se habla, en el sentimiento de la *actividad* del habla significativa que ha de tomarse permanentemente como *actividad única,* independiente de la unidad objetual y semántica de su contenido; las relaciones se repiten, vuelven y se conciertan directamente; no los elementos semánticos —en su objetividad, es decir, separados definitivamente de la personalidad del sujeto parlante—, sino los elementos de la referida actividad, de la sensación de la propia actividad; la actividad no se pierde en el objeto, siente una y otra vez su propia unidad subjetiva dentro de ella misma, en la tensión de su posición física y espiritual: *no la unidad del objeto, ni la del acontecimiento, sino la unidad de la comprensión y el abarcamiento del objeto y del acontecimiento.* Así, desde el punto de vista de la unidad de la forma, el comienzo y el final de una obra constituyen el comienzo y el final de una actividad: yo comienzo, y, también, yo acabo.

La unidad objetiva del conocimiento no tiene un final que se beneficie de la significación positiva: el científico empieza y acaba, pero no la ciencia; el final, el comienzo, y un número importante de momentos compositivos de un tratado científico, reflejan la actividad del autor-sujeto; es decir, son elementos estéticos que no alcanzan el interior del universo abierto, sin principio ni fin, del conocimiento.

Todas las divisiones compositivas de un todo verbal —capítulos, párrafos, estrofas, líneas, palabras— expresan la forma sólamente como divisiones: las *etapas* de la actividad verbal productiva son períodos de tensión única; son momentos que llegan a un cierto grado de finalización, aunque no del contenido mismo *(ya que vienen determinados desde su interior),* sino de una actividad que *abarca* el contenido *desde el exterior;* vienen determinados por la actividad del autor orientada hacia el contenido; aunque, sin duda, se introducen esencialmente en el contenido, dándole una forma adecuada desde el punto de vista estético, pero sin transgredirlo.

Por consiguiente, la unidad de la forma estética es la unidad de posición de un espíritu activo y un cuerpo activo, de un hombre total activo, que se apoya en sí mismo; en el momento en el cual la unidad se desplaza al contenido de la actividad, a la unidad objetual del conocimiento y a la unidad semántica del acontecimiento, la forma deja de ser estética; así, el ritmo, la entonación finalizadora y otros elementos formales, pierden su capacidad formadora.

Sin embargo, esa actividad generadora del sonido-palabra significativo, actividad que, por percibirse a sí misma, se convierte en dueña de su unidad, no es autosuficiente, no se satisface solamente de sí misma, sino que se sale fuera del marco del organismo activo y de la psique activa; se orienta hacia fuera de éstos, porque es una actividad que ama, sublima, humilla, llora, etc.; en otras palabras, es una relación determinada desde el punto de vista axiológico (en el plano psicológico tiene una cierta tonalidad emocional-volitiva); porque lo que se genera no es un simple sonido, sino un sonido significativo; la actividad generadora de la palabra penetra y se reconoce axiológicamente en el aspecto entonativo de dicha palabra, decide la valoración mediante la percepción de la entonación activa[16]. Por aspecto entonativo de la palabra entendemos su capacidad de expresar toda la diversidad de juicios de valor del que habla con respecto al contenido del enunciado (en el plano psicológico, es la diversidad de reacciones emocional-volitivas del que habla); además, ese aspecto de la palabra, con independencia de si en el curso de realización de la misma está expresado con entonación verdadera o se vive sólo como una posibilidad, posee, sin embargo, ponderabilidad estética. La actividad del autor se convierte en la actividad de la *valoración expresada,* que matiza todos los aspectos de la palabra: la palabra reprende, acaricia, es indiferente, humilla, adorna, etc.[17].

Más adelante, la actividad generadora conquista las relaciones verbales significativas (comparación; metáfora; utilización com-

[16] El orden de asimilación de los momentos de la palabra por la actividad del autor y del que contempla, que mostraremos más adelante, no es en ningún caso un orden real de percepción y de creación.

[17] Hablamos aquí de la entonación valorativa puramente estética del autor, a diferencia de la entonación ética, llamada «realista», de un personaje real o posible que vive los acontecimientos interesadamente desde el punto de vista ético, pero no estético.

positiva de las relaciones sintácticas, de las repeticiones, de los paralelismos, de la forma interrogativa; utilización compositiva de las relaciones hipotáxicas y paratáxicas, etc.) : *el sentido de la actividad de conexión aparece también en éstas como organizador*, pero ya está determinado desde el punto de vista axiológico. Así, una comparación, o una metáfora, se apoya en la unidad de la actividad valorativa; dicho de otra manera, la conexión abarca aspectos entonativos de la palabra que, sin duda, no son indiferentes a la significación objetual (en el plano psicológico, la metáfora, la comparación y otras relaciones verbales poetizadas, se basan en la interrelación de las palabras y en su afinidad emocional-volitiva); la unidad no la crea el pensamiento lógico, sino la percepción de una actividad valorativa; éstas no son relaciones objetuales necesarias, que dejan fuera de sí al sujeto que siente y quiere, que no lo necesitan, sino relaciones puramente subjetivas, que sienten la necesidad de unidad subjetiva con el hombre que siente y quiere. Sin embargo, la metáfora y la comparación suponen una relación y una unidad objetual posibles, así como también la unidad del acontecimiento ético, en el trasfondo de las cuales se percibe su actividad creadora: la metáfora y la comparación adoptan una dirección ético cognitiva persistente; la valoración expresada en ellas se convierte en verdaderamente modeladora del objeto, que es desmaterializado por aquélla. Separada del sentido de la actividad relacionadora y modeladora del autor, la metáfora perece; es decir, deja de ser metáfora poética, o se convierte en mito (como simple metáfora lingüística puede igualmente servir muy bien a los fines del enunciado cognitivo).

Todas las relaciones verbales sintácticas, para convertirse en compositivas y realizar la forma en el objeto artístico, deben estar penetradas de la unidad de percepción de una actividad relacional que se dirige hacia la unidad —también realizada por ellas— de las relaciones objetuales y semánticas con carácter cognitivo o ético, mediante la unidad de percepción de la tensión y la comprensión modeladora, de la comprensión desde el exterior del contenido ético-cognitivo.

El sentido objetual, material, de la palabra, se cumple también por la percepción de la *actividad de elección del sentido, por la percepción* específica de la *iniciativa semántica del sujeto-creador* (que no existe en el conocimiento, donde no se puede ser iniciador, donde la percepción de la actividad de elección es sacada del marco del universo del conocimiento). Pero esa percepción de

la elección está en relación con lo que es elegido, abarca su autonomía cognitiva y ética.

Finalmente, la percepción de la actividad asimila también el aspecto sonoro de la palabra. En la poesía, el aspecto puramente acústico de la palabra tiene una importancia relativamente pequeña; el movimiento generador del sonido acústico (especialmente activo en los órganos de articulación, pero que incluye también el organismo entero), tanto si se realiza verdaderamente en el tiempo de un recitado propio, como si se vive a través de la simpatía durante la escucha, o se siente sólo como una posibilidad, es incomensurablemente más importante que lo que se oye, que casi queda reducido al papel secundario de provocar los correspondientes movimientos generadores (o al papel todavía más secundario de ser un signo del sentido, de la significación; o, incluso, a servir de base a la entonación, que tiene necesidad de una prolongación sonora de la palabra, pero que es indiferente a la estructura sonora cualitativa de ésta; o bien, a servir de fundamento a un ritmo que, naturalmente, tiene carácter motriz). En la novela, y, en general, en los conjuntos verbales mayores en prosa, el fonema cede casi definitivamente sus funciones auxiliares —de indicar el sentido, de provocar un movimiento, de servir de base a la entonación— al grafema. En eso estriba la diferencia esencial entre poesía y música. En la música, el movimiento que crea el sonido tiene una importancia secundaria, en comparación con el aspecto acústico de la fonía; excepto en la música vocal, que es más cercana en este sentido a la poesía; aunque en aquella el elemento acústico es, desde luego, incomparablemente más importante que en la poesía; pero en la música el movimiento generador es todavía orgánico; y se puede decir que el organismo interior del compositor (intérprete), oyente, que crea activamente, es incorporado como elemento de la forma artística.

En la música instrumental el movimiento generador del sonido deja casi por completo de ser orgánico: el movimiento del arco, el golpear de los dedos sobre las teclas del piano, el esfuerzo necesario para tocar los instrumentos de viento, etc., queda todo, en una medida importante, fuera de la forma; y sólo la tensión correspondiente a este movimiento —por decirlo así, la fuerza de la energía gastada, separada por completo del sentimiento orgánico interno de la mano que toca o se mueve— es incorporada al sonido mismo, donde, purificada, es captada por el oído del que interpreta; se convierte en expresión de la actividad y la tensión

del hombre interior, al margen, en cierta medida, del organismo y del instrumento como objeto, que genera el sonido significativo desde el punto de vista valorativo. En la música, todos los elementos compositivos significativos están incorporados al aspecto acústico del sonido; si el autor que realiza la forma es en la poesía un hombre que habla, en la música, en cambio, es un hombre que imita directamente sonidos, pero no el que toca el piano, el violín, etc. —en el sentido del que genera el sonido con la ayuda del instrumento—; la actividad creadora de la forma musical es la actividad de la fonía más significativa, del movimiento más valorizante del sonido.

Es necesario reconocer que el término «instrumentación», utilizado para designar la regulación del aspecto cualitativo del material sonoro en la poesía, es extremadamente desafortunado; de hecho, no es el aspecto acústico de las palabras el que se ordena, sino su aspecto articulador, el aspecto motriz; es verdad que ese orden articular se refleja en la estructura sonora, al igual que en la gráfica.

La importancia del organismo creador interior no es idéntica para todos los géneros poéticos: es máxima en la poesía lírica, en donde el cuerpo, que genera el sonido desde el interior y percibe la unidad de su tensión productiva, es incorporado a la forma; en la novela, es mínima la participación en la forma del organismo interior.

Naturalmente, también en la novela, la actividad que genera la palabra permanece como principio conductor de la forma (si la novela es verdaderamente una obra de arte). Pero esa actividad carece por completo de aspectos orgánicos, físicos: estamos ante una actividad puramente espiritual de generación y elección de las orientaciones, las conexiones, las actitudes axiológicas; ante una tensión interna de contemplación espiritual finalizadora y de comprensión de los grandes conjuntos verbales, de los capítulos, de las partes, y, finalmente, de la novela entera. Se manifiesta, de manera especial, la percepción de la intensa actividad memorizadora, desde el punto de vista axiológico, de la memoria emocional. Ahí se introduce en la forma uno de sus elementos constitutivos: el hombre creador activo, desde el punto de vista interior, que ve, oye, valora, relaciona, elige, aunque no exista una tensión real de los sentidos externos y de los órganos del cuerpo; es el hombre-creador unitario en la percepcion de su actividad durante el transcurso de toda la novela, que él comienza y acaba; el hom-

bre-creador, como un todo, de la tensión interior productiva y llena de sentido[18].

La unidad de la forma es la unidad de la posición axiológica activa del autor-creador, posición alcanzada con ayuda de la palabra (ocupación de la posición por la palabra), pero relacionada con el contenido. Esa posición ocupada por la palabra y sólo por la palabra, se convierte en productiva y finalizadora para el contenido, desde el punto de vista creador, gracias a su aislamiento, a su non realidad (hablando más exacta y estrictamente desde el punto de vista filosófico, gracias a una realidad especial, de orden puramente estético). El aislamiento es el primer paso de la conciencia modeladora, el primer presente que la forma ofrece al contendio; cosa que hace posibles, por primera vez, todos los sucesivos presentes, puramente positivos y que enriquecen la forma.

Todos los aspectos de la palabra que realiza la forma desde el punto de vista compositivo, se convierten en expresión de la actitud creadora del autor frente al contenido: el ritmo, que está ligado al material, es sacado de su marco y comienza a impregnar el material; en tanto que actitud creadora frente a él, lo transfiere a un nuevo plano axiológico, el plano de la existencia estética; la forma de la novela, que ordena el material verbal, al convertirse en expresión de la actitud del autor, crea la forma arquitectónica que ordena y finaliza el acontecimiento, con independencia del acontecimiento unitario, y al mismo tiempo abierto, de la existencia.

En eso reside la profunda originalidad de la forma estética: es mi actividad motriz-orgánica la que valora y da sentido; y, al mismo tiempo, es la forma del acontecimiento opuesto a mí y del participante en ese acontecimiento (de la personalidad, la forma del cuerpo y el espíritu de dicho participante).

El hombre-sujeto unitario no se siente creador sino en el arte. La personalidad creadora subjetivo-positiva es un elemento constitutivo de la forma artística; en ella encuentra su subjetividad una objetivación específica, se convierte en subjetivización creadora significativa desde el punto de vista cultural; también se realiza en la forma la unidad específica del hombre físico y moral, sensible y espiritual; pero se trata de una unidad que es percibida desde

[18] La actividad constructiva del autor-creador de la forma debe diferenciarse claramente del movimiento mimético pasivo —real o posible—, que es necesario a veces a la empatía ética; de la misma manera que hay que diferenciar también la entonación ética de la entonación estética finalizadora.

el interior. El autor, como elemento constitutivo de la forma, es la actividad organizada que surge del interior del hombre total, que realiza su tarea plenamente, que no presupone nada exterior a sí mismo para llegar a la finalización; es la actividad del hombre entero, de la cabeza a los pies: el hombre es, todo él, necesario —respirando (el ritmo), moviéndose, viendo, oyendo, recordando, amando y entendiendo[19].

Esta actividad de la personalidad del creador *organizada desde el interior* se diferencia fundamentalmente de la personalidad pasiva, organizada *desde el exterior*, del personaje, del hombre-objeto de la visión artística, física y espiritualmente determinado: su determinación es visible y audible, es una determinación formal: esa es la imagen del hombre, su personalidad exteriorizada y que ha adquirido forma; al tiempo que la personalidad del creador es invisible inaudible, pero se percibe y organiza desde el interior como una actividad que ve, oye, se mueve, recuerda; una actividad sin forma, pero que da forma, y que sólo después de ello, se ve reflejada en el objeto modelado.

El objeto estético es una creación que incluye en sí misma al creador: en él se autoencuentra el creador y percibe intensamente su actividad creadora; o, de otra manera: es la creación, tal y como aparece a los ojos del mismo creador, que la creó libremente y con amor (es verdad que no es una creación hecha de la nada: presupone la realidad del conocimiento y del hecho, a la que transfigura y da forma definitiva).

La principal tarea de la estética consiste en el estudio del objeto estético en su especificidad, pero sin sustituirlo por ninguna otra etapa intermedia del proceso de realización del mismo; y, antes que nada, es necesario entender el objeto estético de manera sintética, en su conjunto; entender la forma y el contenido en su esencial y necesaria correlación (la forma: la forma del contenido; el contenido: el contenido de la forma); entender la especificidad y la ley de esa correlación. Sólo mediante tal comprensión se puede esbozar la orientación correcta a seguir por el análisis estético concreto de ciertas obras.

---

[19] Sólo la comprensión y el estudio estrictamente metódico del autor como elemento del objeto estético, ofrece fundamento metodológico al estudio psicológico, biográfico e histórico del mismo.

De todo lo que hemos dicho debe desprenderse ya, claramente, que el objeto estético no es una cosa; porque su forma (más exactamente, la forma del contenido, al ser el objeto estético un contenido que tiene forma), en la que yo me percibo sujeto activo, en la que entro como sujeto constitutivo necesario, no puede ser, lógicamente, la forma de una cosa, de un objeto.

La forma artística-creadora da forma definitiva, en primer lugar, al hombre total, y luego al mundo —pero sólo como mundo del hombre—, bien humanizándolo directamente, bien espiritualmente en una relación valorativa tan directa con el hombre, que pierde ante él su autonomía valorativa, convirtiéndose tan sólo en un elemento valorativo de la vida humana. Como consecuencia, la actitud de la forma con respecto al contenido en la unidad del objeto estético, tiene un carácter personal específico, es el resultado de la acción e interacción del creador con el contenido.

En la creación artístico-literaria es especialmente claro el carácter contingente del objeto estético; la relación entre forma y contenido tiene en él índole casi dramática; es manifiesta la participación del autor —el hombre físico, sensible y espiritual— en el objeto; es evidente, no sólo la unidad inseparable entre forma y contenido, sino su inconfundibilidad; al tiempo que en otras artes, la forma penetra más en el contenido, se materializa en él en cierto modo, y es más difícil separarla y expresarla en su aislamiento abstracto.

Ésto se explica por el carácter del material de la poesía, la palabra, con ayuda de la cual el autor —el hombre hablante— puede ocupar directamente su posición creadora; mientras que en el proceso de creación que tiene lugar en otras artes, se incorporan —como intermediarios técnicos— cuerpos extraños: instrumentos musicales, el cincel del escultor, etc.; además de esto, el material no abarca en su totalidad al hombre activo. Al pasar por tales intermediarios heterogéneos, la actividad del autor-creador se especializa, se convierte en unilateral, por lo que es más difícil de separar del contenido al que da forma.

1924.

LA PALABRA EN LA NOVELA

La superación en el estudio del arte literario de la rutpura entre el «formalismo» abstracto y el «idelogismo», también abstracto, constituye la idea conductora del presente trabajo. La forma y el contenido van unidos en la palabra entendida como fenómeno social; social en todas las esferas de su existencia y en todos sus elementos —desde la imagen sonora hasta las capas semánticas más abstractas.

Esa idea ha hecho que prestemos una atención especial a la «estilística de género». La separación del estilo y lenguaje de género, ha conducido, en medida importante, a que se estudien sólamente los sonidos individuales secundarios y de orientación del estilo, al tiempo que se ignora su tonalidad social principal. Los grandes destinos históricos del discurso artístico, ligados a los destinos de los géneros, han sido ocultados por los pequeños destinos de las modificaciones estilísticas vinculadas a artistas individuales y a determinadas corrientes. Por eso la estilística no tiene modo de abordar filosófica y sociológicamente sus problemas; se ahoga en detalles sin importancia; no sabe descubrir los grandes destinos anónimos del discurso artístico, no es capaz de ver más allá de las mutaciones individuales y los cambios de orientación. En la mayoría de los casos, la estilística aparece como «un "arte de cámara"» que ignora la vida social de la palabra fuera del taller del artista: la palabra de los anchos espacios de las plazas públicas, de las calles, de las ciudades y aldeas, de los grupos sociales, de las generaciones y las épocas. La estilística no tiene que ver con la palabra viva, sino con su preparado histológico, con la palabra lingüística abstracta que sirve a la destreza individual del artista. Y,

además, esos sonidos individuales secundarios y de orientación del estilo, separados del principal cauce social de la vida de la palabra, son tratados inevitablemente bajo un enfoque romo y abstracto, y no pueden ser estudiados en un todo orgánico con las esferas semánticas de la obra.

CAPÍTULO PRIMERO

LA ESTILÍSTICA CONTEMPORÁNEA Y LA NOVELA

No ha existido hasta el siglo veinte un modo claro de abordar los problemas de la estilística de la novela, que partiera del reconocimiento de la especificidad estilística de la palabra novelesca (de la prosa literaria).

Durante mucho tiempo, la novela sólo ha sido objeto de análisis abstracto-ideológicos y de una valoración periodística. Se eludían totalmente los problemas concretos de la estilística o se analizaban de pasada e infundadamente: la palabra de la prosa literaria era entendida como palabra poética, en un sentido estrecho, y se le aplicaban, de manera no crítica, las categorías de la estilística tradicional (basada en la teoría de los tropos) o bien, los estudios se limitaban simplemente a las características valorativas vacías de la lengua —«expresividad», «plasticidad», «vigor», «claridad», etc.— sin investir estos conceptos de algún sentido estilístico más o menos definido y racional.

Por oposición al análisis abstracto-ideológico, comiena a acentuarse, hacia finales del siglo pasado, el interés por los problemas concretos de la maestría artística en prosa, por los problemas técnicos de la novela y de la novela corta. Sin embargo, la situación no cambió nada en lo relativo a los problemas de la estilística: la atención se centraba casi exclusivamente en los problemas de composición (en sentido amplio). Pero, al igual que antes, no existía una manera de abordar las características de la vida estilística de la palabra en la novela (y también en la novela corta), en base a principios y a la vez concretamente (una cosa no puede ir sin la otra); seguían prevaleciendo, con respecto al lenguaje, los mismos juicios de valor accidental, en el espíritu de la estilística tradicional, que, en ningún caso, llegaban a tratar de la auténtica esencia de la prosa artística.

Estaba muy difundido un característico punto de vista, que veía la palabra novelesca como si fuera un medio extraartístico, carente de toda elaboración estilística original. Al no encontrar en la palabra novelesca la esperada forma puramente poética (en sentido estrecho) se le negaba toda significación artística, considerándosela solamente un medio de comunicación neutral desde el punto de vista artístico[1], al igual que en el lenguaje corriente o en el científico.

Ese punto de vista evita la necesidad de ocuparse de los análisis estilísticos de la novela; anula el problema mismo de la estilística de la novela, permitiendo limitarse a análisis puramente temáticos de la misma.

Sin embargo, cambia la situación, precisamente en los años veinte: la palabra novelesca en prosa empieza a ocupar un lugar en la estilística. Aparecen, por una parte, una serie de análisis estilísticos concretos de la prosa novelesca; por otra, se realizan también intentos de comprender y definir de raíz la especificidad estilística de la prosa artística en su diferencia con la poesía.

Pero, justamente, estos análisis concretos y esos intentos de elaboración fundada, mostraron con perfecta claridad que todas las categorías de la estilística tradicional y la concepción misma de la palabra poética, artística, que está en su base, no son aplicables a la palabra novelesca. La palabra novelesca mostró ser un banco de prueba para todo el pensamiento estilístico, que puso de relieve su estrechez y su inutilidad en todas las esferas de la vida de la palabra artística.

Todos los intentos de análisis estilísticos concretos de la prosa novelesca, derivaban hacia una descripción lingüística del lenguaje del novelista, o se limitaban a subrayar los elementos estilísticos individualizados de la novela, encuadrables (o que sólo pa-

---

[1] Todavía en los años veinte, V. M. Zhirmunski escribía: «Mientras que la poesía lírica es realmente una obra de *arte literario*, sometida por completo a la tarea estética mediante la elección y vinculación de las palabras, tanto desde el punto de vista semántico como sonoro, la novela de L. Tolstói, libre en su composición verbal, no utiliza la palabra como elemento de influencia significativa desde el punto de vista artístico, sino como medio neutral o sistema de significaciones, sometido, igual que en el lenguaje práctico, a la función de comunicación, que nos introduce en el movimiento de los elementos temáticos separados de la palabra. Tal *obra literaria* no puede llamarse *arte literario* o, en todo caso, no en el mismo sentido que a la poesía lírica» К вопросу о формальном методе, «Acerca del "método formal"», en su volumen de artículos Вопросы теории литературы («Problemas de teoría literaria», p. 173, *Academia*, 1928, Leningrado).

recen encuadrables) en las categorías tradicionales de la estilística. Y, en uno y otro caso, escapaba a los investigadores el todo estilístico de la novela y de la palabra novelesca.

La novela como todo es un fenómeno pluriestilístico, plurilingual y plurivocal. El investigador se encuentra en ella con unidades estilísticas heterogéneas, que algunas veces se hallan situadas en diferentes planos lingüísticos, y que están sometidas a diferentes normas estilísticas.

He aquí los tipos básicos de unidades estilístico-compositivas en que se descompone generalmente el todo novelesco:

1) Narración literaria directa del autor (en todas sus variantes).

2) Estilización de las diferentes formas de la narración oral costumbrista *(skaz)*.

3) Estilización de diferentes formas de narración semiliteraria (escrita) costumbrista (cartas, diarios, etc.).

4) Diversas formas literarias del lenguaje extraartístico del autor (razonamientos morales, filosóficos, científicos. declamaciones retóricas, descripciones etnográficas, informes oficiales, etc.).

5) Lenguaje de los personajes, individualizado desde el punto de vista estilístico.

Estas unidades estilísticas heterogéneas, al incorporarse a la novela, se combinan en un sistema artístico armonioso y se subordinan a la unidad estilística superior del todo, que no se puede identificar con ninguna de las otras unidades sometidas a aquella.

La especificidad estilística del género novelesco reside precisamente en la unificación de tales unidades subordinadas, aunque relativamente autónomas (algunas veces, incluso plurilingual), en la unidad superior del todo: el estilo de la novela reside en la combinación de estilos; el lenguaje de la novela es el sistema de la «lengua». Cada elemento diferenciado del lenguaje novelesco se define mejor por medio de la unidad estilística subordinada a la que se halla incorporado directamente: el lenguaje del personaje, individualizado desde el punto de vista estilístico, *skaz* del narrador, escritura, etc. Esta unidad directa determina el carácter lingüísico y estilístico (lexicográfico, semántico, sintáctico) del elemento respectivo. Al mismo tiempo, ese elemento, junto con

su unidad estilística inmediata, está envuelto en el estilo del conjunto, porta su acento, participa en la estructura y en la manifestación del sentido único del todo.

La novela es la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje; y a veces, de lenguas y voces individuales. La estratificación interna de una lengua nacional en dialectos sociales, en grupos, argots profesionales, lenguajes de género; lenguajes de generaciones, de edades, de corrientes; lenguajes de autoridades, de círculos y modas pasajeros; lenguajes de los días, e incluso de las horas; social-políticos (cada día tiene su lema, su vocabulario, sus acentos); así como la estratificación interna de una lengua en cada momento de su existencia histórica, constituye la premisa necesaria para el género novelesco: a través de ese plurilingüismo social y del plurifonismo individual, que tiene su origen en sí mismo, orquesta la novela todos sus temas, todo su universo semántico-concreto representado y expresado. El discurso del autor y del narrador, los géneros intercalados, los lenguajes de los personajes, no son sino unidades compositivas fundamentales, por medio de las cuales penetra el plurilingüismo en la novela; cada una de esas unidades admite una diversidad de voces sociales y una diversidad de relaciones, así como correlaciones entre ellas (siempre dialogizadas, en una u otra medida). Esas relaciones y correlaciones espaciales entre los enunciados y los lenguajes, ese movimiento del tema a través de los lenguajes y discursos, su fraccionamiento en las corrientes y gotas del plurilingüismo social, su dialogización, constituyen el aspecto característico del estilo novelesco.

La estilística tradicional no conoce esa manera de combinarse los lenguajes y estilos en una unidad superior, no tiene cómo abordar el diálogo social, específico, de los lenguajes en la novela. Por eso, tampoco el análisis estilístico se orienta hacia el todo de la novela, sino sólo hacia una u otra de sus unidades estilísticas subordinadas. El investigador pierde de vista el aspecto principal del género novelesco, sustituye por otro el objeto de la investigación, y, en lugar del estilo novelesco, analiza de hecho, otra cosa totalmente distinta. Transcribe para el piano un tema sinfónico (orquestado).

Se pueden constatar dos variantes de dicha sustitución: en la primera, se hace la descripción de la lengua del novelista (o, en el mejor de los casos, de la «lengua» de la novela), en lugar del análisis del estilo novelesco; en la segunda, se pone de relieve uno de

los estilos subordinados, que se analiza como el estilo del conjunto.

En el primer caso, el estilo está separado del género y de la obra, ya que se estudia como un fenómeno de la lengua; la unidad de estilo de la obra respectiva se transforma en unidad del lenguaje individual («dialecto individual») o del habla *(parole)* individual. La individualidad del hablante se reconoce precisamente, como factor modelador del estilo, que transforma el fenómeno de la lengua, lingüístico, en unidad estilística.

En este caso no nos interesa en que dirección se desarrolla semejante tipo de análisis del estilo novelesco: si tiende a descubrir un cierto dialecto propio del novelista (es decir su vocabulario, su sintaxis), o si revela los aspectos de la obra como un todo verbal, como «enunciado». Tanto en un caso como en otro, el estilo es entendido, en el espíritu de Saussure, como individualización del lenguaje general (en el sentido de sistema de normas lingüísticas generales). La estilística se transforma de esta manera en lingüística específica de lenguajes individuales, o en lingüística de enunciados.

De acuerdo con el punto de vista analizado, la unidad de estilo supone, por una parte, la unidad del lenguaje, en el sentido de sistema de formas normativas generales, y por otra, la unidad de la individualidad que se realiza en dicho lenguaje.

Estas dos condiciones son verdaderamente necesarias en la mayoría de los géneros poéticos, en el verso; pero también aquí están lejos de agotar y definir el estilo de la obra. La más exacta y completa descripción del lenguaje y del discurso individual de un poeta, incluso si está orientada hacia la expresividad de los elementos lingüísticos y verbales, no alcanza a ser todavía el análisis de la estilística de la obra, porque tales elementos se refieren al sistema del lenguaje o al sistema del discurso, es decir, a ciertas unidades lingüísticas, pero no al sistema de la obra literaria, que está gobernado por leyes totalmente distintas.

Pero repetimos: en la mayoría de los géneros poéticos, la unidad del sistema del lenguaje y la unidad (también la unicidad) de la individualidad lingüística y verbal (que se realiza en ella) del poeta, constituyen las premisas necesarias del estilo poético. La novela no sólo no necesita de tales requisitos, sino que, como hemos dicho, la premisa de la auténtica prosa novelesca se constituye con la estratificación interna, el plurilingüismo social y la plurifonía individual de la lengua.

Por eso, la sustitución del estilo novelesco por el lenguaje individualizado del novelista (en la medida en que éste puede ser descubierto en el sistema de «lenguas» y «hablas» de la novela), es doblemente imprecisa: o bien tergiversa la esencia misma de la estilística de la novela, o conduce inevitablemente a destacar sólo los elementos de la novela que se inscriben en los límites de un sistema único de la lengua, y que expresan directamente la individualidad del autor. La totalidad de la novela, y los problemas específicos de su construcción en base a los elementos plurilingüales, plurifónicos y pluriestilísticos, que con frecuencia pertenecen a diferentes lenguas, quedan fuera del marco del sistema de tal investigación.

Esas son las características del primer tipo de sustitución del objeto del análisis estilístico de la novela. No vamos a insistir acerca de las múltiples variantes del mismo, determinadas por las diferentes maneras de entender ciertos conceptos, tales como «el todo del discurso», «el sistema de la lengua», «la individualidad lingüística y verbal del autor», y por el distinto modo de entender la relación entre estilo y lenguaje (así como también entre lingüística y estilística). A pesar de las posibles variantes de este tipo de análisis, que no conoce sino un solo lenguaje y una sola individualidad del autor que se expresa directamente en ese lenguaje, la esencia estilística de la novela escapa irremediablemente a la atención del investigador.

El segundo tipo de sustitución no se caracteriza por la orientación hacia el lenguaje del autor, sino hacia el estilo de la novela; sin embargo, ese estilo se estrecha hasta convertirse en el estilo de una de las unidades subordinadas (relativamente autónomas) de la novela.

En la mayoría de los casos, el estilo novelesco se ve reducido al concepto de «estilo épico», y se le aplican las correspondientes categorías de la estilística tradicional. Al mismo tiempo, sólo se separan de la novela los elementos de representación épica (que son preponderantes en el habla directa del autor). Se ignora la profunda diferencia entre la representación novelesca y la puramente ética. Habitualmente, la diferencia entre novela y épica sólo se percibe en el plano compositivo y temático.

En otros casos se resaltan diferentes elementos del estilo novelesco, por ser característicos de tal o cual obra concreta. Así, el elemento narrativo no puede ser examinado desde el punto de vista de su plasticidad objetiva, sino desde el de su expresividad subje-

tiva. Se pueden resaltar los elementos de una narración costumbrista extraliteraria *(skaz)*, o los de carácter informativo argumental (por ejemplo, en el análisis de una novela de aventuras)[2]. Finalmente, también pueden destacarse los elementos puramente dramáticos de la novela, reduciendo el elemento narrativo a una simple acotación escénica a los diálogos de los personajes novelescos. Pero, en principio, el sistema de los lenguajes está organizado en el drama de otra manera, al tener esos lenguajes otra resonancia totalmente distinta a la de la novela. No existe ningún lenguaje que pueda englobar a todos los demás lenguajes, que pueda dialogar con cada uno de ellos; no existe un segundo diálogo con capacidad de llegar más allá del argumento (no dramático).

Todos esos tipos de análisis son inadecuados, no sólo al estilo del todo novelesco, sino también al elemento que evidencian como esencial para la novela; porque ese elemento, sacado de la interacción con los otros, cambia su sentido estilístico y deja de ser en la novela lo que realmente era.

El estado actual de los problemas de la estilística de la novela muestra de manera evidente que las categorías y métodos de la estilística tradicional, en su conjunto, son incapaces de abarcar la especificidad artística de la palabra novelesca, su vida especial. La «lengua poética», la «individualidad lingüística», la «imagen», el «símbolo», el «estilo épico», y otras categorías generales elaboradas y aplicadas por la estilística, así como la totalidad de los procesos estilísticos que se acercan a esas categorías —con todas las diferencias que en su comprensión hay por parte de los distintos investigadores—, están igualmente orientados hacia los géneros unilinguales y monoestilísticos, hacia los géneros poéticos, en el sentido restringido de la palabra. A esa orientación exclusiva va unida una serie de particularidades y limitaciones importantes de las categorías estilísticas tradicionales. Todas esas teorías, así como la concepción filosófica de la palabra poética, que está en su base, son estrechas y limitadas, y no pueden integrar en su marco a la palabra de la prosa artística.

La estilística y la filosofía de la palabra se encuentran de hecho ante un dilema: o reconocer que la novela (y, por tanto, toda la prosa literaria que gira a su alrededor) es un género no artístico

[2] Entre nosotros, el estilo de la prosa artística ha sido estudiado por los formalistas, predominantemente en estos dos últimos aspectos; es decir, o se han estudiado los elementos de la narración directa, por ser los más característicos de la prosa (Eichenbaum), o los informativos, pertenecientes al argumento (Shklovski).

o cuasi artístico, o revisar radicalmente la concepción de la palabra poética que está en la base de la estilística tradicional y que determina todas sus categorías.

Sin embargo, ese dilema no es aceptado por todos, ni mucho menos. La mayoría de los investigadores no se inclina hacia una revisión radical de la concepción filosófica principal de la palabra poética. En general, muchos de ellos no ven ni aceptan las raíces filosóficas de la estilística (y de la lingüística) de que se ocupan, y eluden todo principio filosófico. En general, no ven el problema de los principios en la palabra novelesca más allá de observaciones estilísticas y de descripciones lingüísticas aisladas e incompletas. Otros, más preocupados por los fundamentos, se sitúan, en cuanto a la comprensión del lenguaje y del estilo, en el terreno del individualismo consecuente. Buscan en el fenómeno estilístico, antes que nada, la expresión directa de la individualidad del autor; cosa que no propicia en nada la posible revisión, en la dirección necesaria, de las principales categorías estilísticas.

No obstante, también es posible la siguiente solución de principio a nuestro dilema: podemos recordar la olvidada retórica, en cuya jurisdicción estuvo toda la prosa artística durante siglos. Pues, devolviendo a la retórica sus antiguos derechos, puede mantenerse la antigua concepción de la palabra poética, restituyendo a las «formas retóricas» todos los elementos de la prosa novelesca que no caben en el lecho de Procusto de las categorías estilísticas tradicionales[3].

En tiempos, tal solución al dilema fue propuesta entre nosotros, de manera consecuente y fundada, por G. G. Shpet. Este autor excluía por completo del dominio de la poesía a la prosa artística y su principal realización, que es la novela, y la situaba entre las formas puramente retóricas[4].

He aquí lo que dice G. G. Spiet sobre la novela: «El conocimiento y la comprensión del hecho de que las formas contempo-

---

[3] Semejante resolución del problema era especialmente tentadora para el método formal en poética; pues el restablecimiento de la retórica, con todos sus derechos, consolidaba extraordinariamente las posiciones de los formalistas. La retórica formalista es un complemento necesario de la poética formalista. Nuestros formalistas eran muy consecuentes al empezar a hablar de la necesidad del renacimiento de la retórica junto con la poética de la retórica (ver B. M. Eijenbaum, *Literatura*, pp. 147-148. Ed. Priboi, 1927).

[4] Inicialmente en el trabajo Эстетических фрагментах («Fragmentos estéticos»), y luego de una manera más elaborada en el libro Внутренняя форма слова («La forma interna de la palabra»), 1927, Moscú.

ráneas de propaganda moral —*novela*— no son formas de creación *poética*, sino composiciones puramente retóricas, chocan inmediatamente, por lo visto, con el obstáculo difícilmente superable de la opinión general, que reconoce que la novela tiene, no obstante, una cierta significación estética»[5].

Spiet rechaza categóricamente toda significación estética de la novela. La novela es para él un género retórico extraliterario «una forma moderna de propaganda moral»; sólo la palabra poética (en el sentido señalado) posee atributos artísticos.

Un punto de vista análogo era también el sostenido por V. V. Vinogradov en su libro «Sobre la prosa artística», al remitir el problema de la prosa artística a la retórica. Coincidiendo en las principales definiciones filosóficas de lo «poético» y de lo «retórico» con el punto de vista de Shpet, Vinogradov, sin embargo, no fue tan consecuente: consideraba la novela como una forma sincrética, mixta (una «formación híbrida») y admitía la presencia de elementos puramente poéticos junto a los retóricos[6].

Este punto de vista, erróneo en su conjunto, que excluye definitivamente del marco de la poesía a la prosa novelesca, considerada como una formación puramente retórica, tiene sin embargo un mérito indiscutible. Contiene el reconocimiento de principio, argumentado, de la inadecuación de toda la estilística contemporánea a su base filosófico-lingüística, a las particularidades específicas de la prosa novelesca. La apelación a las formas retóricas tiene, luego, una gran significación heurística. La palabra retórica, tomada como objeto de estudio en toda su auténtica diversidad, no puede dejar de tener una influencia seriamente revolucionaria en la lingüística y la filosofía del lenguaje. En las formas retóricas, abordadas correctamente y sin prejuicios, se descubre con gran claridad externa los aspectos propios a toda palabra (la dialogización interna de la palabra y los fenómenos que la acompañan), que hasta entonces no habían sido tomados suficientemente en consideración, ni se había entendido el gigantesco peso específico que tienen en la vida de la lengua. En esto reside la importancia general metodológica y heurística para la lingüística de las formas retóricas.

---

[5] Внутренняя форма слова, p. 215.

[6] V. V. Vinogradov, О художественной прозе («Sobre la prosa artística»), Ed. GIZ, 1930, pp. 75-106, Moscu-Leningrado.

Igualmente grande es la importancia de las formas retóricas para la comprensión de la novela. Toda la prosa artística y la novela guardan un estrecho parentesco genético con las formas retóricas. Y en toda su evolución posterior, la novela, no ha dejado de estar en estrecha interacción (tanto pacífica como violenta) con los géneros de la retórica viva (publicística, moral, filosófica, etc.); interacción que tal vez no ha sido menor que la que ha tenido con otros géneros literarios (épicos, dramáticos y líricos). Pero en esa correlación ininterrumpida, la palabra novelesca ha conservado su especificidad cualitativa, y no es reducible a la palabra retórica.

La novela es un género literario. La palabra novelesca es palabra poética, pero que no se inscribe realmente en los límites de la concepción que en la actualidad se tiene de ésta. En la base de tal concepción se hallan algunas premisas limitativas. La concepción misma, en el proceso de su formación histórica —desde Aristóteles hasta nuestros días—, se orientaba hacia ciertos géneros «oficiales» y estaba ligada a ciertas tendencias históricas de la vida ideológica literaria. Por eso, toda una serie de fenómenos quedaron fuera de su horizonte.

La filosofía del lenguaje, la lingüística y la estilística, postulan una actitud simple y directa del hablante ante «su» lenguaje singular, único, y la concreción simple de ese lenguaje en el enunciado en monólogo del individuo. En lo fundamental, no conocen sino dos polos de la vida del lenguaje, entre los que se encuentran todos los fenómenos lingüísticos y estilísticos que les son accesibles: *el sistema del lenguaje único y el del individuo* que utiliza ese lenguaje.

Las diversas orientaciones de la filosofía del lenguaje, de la lingüística y de la estilística en distintas épocas (y en estrecha relación con los variados estilos poéticos e ideológicos concretos de esas épocas), han introducido diferentes matices en conceptos tales como el «sistema de la lengua», el «enunciado monológico» y el «individuo hablante», pero ha permanecido constante su contenido principal. Ese contenido básico se halla condicionado por los destinos histórico-sociales concretos de las lenguas europeas, por los de la palabra ideológica, y por problemas históricos especiales, solucionados por la palabra ideológica en ciertas esferas sociales y en ciertas etapas de su evolución histórica.

Tales destinos y problemas no sólo determinaron variaciones de género en la palabra ideológica, sino también ciertas orientaciones verbales e ideológicas; y, finalmente, una determinada concepción filosófica de la palabra, especialmente de la palabra poética, que se estableció en la base de todas las corrientes estilísticas.

En ese condicionamiento de las principales categorías estilísticas por ciertos destinos y problemas históricos de la palabra ideológica, reside la fuerza de las categorías respectivas; pero también, al mismo tiempo, su carácter limitado. Tales categorías fueron generadas y modeladas por las fuerzas históricas del proceso de formación verbal e ideológico de ciertos grupos sociales; eran la expresión teórica de esas eficaces fuerzas, creadoras de la vida del lenguaje.

Tales fuerzas son las *fuerzas de unificación y centralización del universo ideológico verbal.*

La categoría del lenguaje único es expresión teórica de los procesos históricos de unificación y centralización lingüística, expresión de las fuerzas centrípetas del lenguaje. El lenguaje único no viene dado, sino que de hecho se impone siempre; y se opone al pluralismo real en todo momento de la vida del lenguaje. Pero, al mismo tiempo, es real en tanto que fuerza que trasciende ese plurilingüismo, poniéndole ciertas barreras que aseguran el máximo entendimiento recíproco, que cristaliza en una unidad real, aunque relativa, del lenguaje hablado (usual) predominante y del lenguaje literario, del «lenguaje correcto».

El lenguaje único común es un sistema de normas lingüísticas. Pero tales normas no son un imperativo abstracto, sino fuerzas creadoras de la vida del lenguaje que sobrepasan el plurilingüismo, unifican y centralizan el pensamiento ideológico literario, crean, dentro de la lengua nacional plurilingüe, un núcleo lingüístico duro y estable del lenguaje literario oficial, reconocido, o defienden el lenguaje ya formado de la presión creciente del plurilingüismo.

No tomamos en consideración el mínimo lingüístico abstracto del lenguaje común, en el sentido de sistema de formas elementales (de símbolos lingüísticos) que asegura un *minimum* de comprensión en la comunicación práctica. No consideramos el lenguaje como un sistema de categorías gramaticales abstractas, sino como un lenguaje *saturado ideológicamente*, como una concepción del mundo, e, incluso, como una opinión concreta que ase-

gura un *maximum* de comprensión recíproca en todas las esferas de la vida ideológica. Por eso, el lenguaje único es expresión de las fuerzas de unificación y centralización ideológico-literarias concretas que se desarrollan en indisoluble relación con los procesos de centralización político-social y cultural.

La poética de Aristóteles, la de Agustín, la poética eclesial medieval de la «lengua única de la verdad», la poética de la expresión cartesiana del neoclasicismo, el universalismo gramatical abstracto de Leibniz (la idea de la «gramática universal»), el ideologismo concreto de Humboldt, expresan, aun con todas las diferencias de matiz, las mismas fuerzas centrípetas de la vida social, lingüística e ideológica; sirven al mismo objetivo de centralización y unificación de las lenguas europeas. La victoria de una lengua (dialecto) predominante, la eliminación de otras, su esclavización, la educación a través de la palabra auténtica, la instrucción de los bárbaros y de las capas sociales bajas en el lenguaje único de la cultura y de la verdad, la canonización de los sistemas ideológicos, la filología con sus métodos de estudio y aprendizaje de las lenguas muertas (y, de hecho, como todo lo que está muerto, unitarias), la lingüística indoeuropea que restablece una sóla lengua matriz, común a la multitud de lenguas, ha determinado, todo ello, el contenido y la fueza de la categoría del lenguaje único en el pensamiento lingüístico y estilístico, así como su papel creador, generador de estilos, en la mayoría de los géneros poéticos, formados en el mismo cauce que las fuerzas centrípetas de la vida ideológico-verbal.

Pero las fuerzas centrípetas de la vida del lenguaje, encarnadas en el «lenguaje único», actúan dentro de un plurilingüismo efectivo. La lengua, en cada uno de los momentos de su proceso de formación, no sólo se estratifica en dialectos lingüísticos en el sentido exacto de la palabra (según los rasgos de la lingüística formal, especialmente los fonéticos), sino también —y ello es esencial— en lenguajes ideológico-sociales: de grupos sociales, «profesionales», «de género», lenguajes de las generaciones, etc. Desde este punto de vista, el mismo lenguaje literario sólo es uno más entre los lenguajes del plurilingüismo, que, a su vez, está estratificado en lenguajes (de géneros, de corrientes, etc.). Esa estratificación efectiva y el plurilingüismo, no sólo constituyen la estática de la vida lingüística, sino también su dinámica: la estratificación y el plurilingüismo se amplifican y se profundizan durante todo el tiempo en que está viva y evoluciona la lengua; junto a las fuer-

zas centrípetas actúan constantemente las fuerzas centrífugas de la lengua, a la vez que la centralización ideológico-verbal; con la unificación se desarrolla ininterumpidamente el proceso de descentralización y separación.

Cada enunciado concreto del sujeto del habla representa el punto de aplicación tanto de las fuerzas centrípetas como de las centrífugas. Los procesos de centralización y de descentralización, de unificación y de separación, se cruzan en aquel enunciado que no sólo es suficiente para su lenguaje, sino también para su realización verbal individualizada, así como para el plurilingüismo, por ser partícipe activo en éste. La participación activa de cada enunciado en el marco del pluringüismo vivo determina el carácter lingüístico y el estilo del enunciado, en la misma medida que su pertenencia al sistema normativo centralizador del lenguaje único.

Cada enunciado está implicado en el «lenguaje único» (en las fuerzas y en las tendencias centrípetas) y, al mismo tiempo, en el plurilingüismo social e histórico (en las fuerzas centrífugas, estratificadoras).

Ese es el lenguaje de un día, de una época, de un grupo social, de un género, de una corriente, etc. De cada enunciado se puede hacer un análisis completo y amplio, descubriéndolo como unidad contradictoria, tensa, de dos tendencias opuestas de la vida lingüística.

El medio auténtico del enunciado, en el que vive y se está formando, es el pluringüismo dialogizante, anónimo y social como lenguaje, pero concreto, saturado de contenido y acentuado, en tanto que enunciado individual.

Al mismo tiempo que se iban desarrollando las variantes principales de los géneros poéticos en la corriente de las fuerzas unificadoras, centralizadoras, centrípetas, de la vida ideológico-verbal, se han formado históricamente la novela y los géneros literarios en prosa que gravitan a su alrededor, en la corriente de las fuerzas descentralizadoras, centrífugas. A la vez que resuelve la poesía, en los altos círculos ideológico-sociales oficiales, el problema de la centralización cultural, nacional, política, del mundo ideológico-verbal, en las capas bajas, en los escenarios de las barracas y ferias, suena el plurilingüismo de los payasos, la ridiculización de «lenguas» y dialectos, evoluciona la literatura del fabliau y de las comedias satíricas, de las canciones de calle, de los proverbios y los chistes; no existía en este caso ningún centro lin-

güístico, pero se desarrollaba un juego vivo a través de los «lenguajes» de los poetas, estudiosos, monjes, caballeros, etc.; todos los «lenguajes» eran máscaras y no existía un rostro auténtico, indiscutible, de la lengua.

El plurilingüismo organizado en tales géneros inferiores, no era tan sólo un plurilingüismo simple, referido al lenguaje literario reconocido (en todas sus variantes de género), es decir, referido al centro lingüístico de la vida ideológico-verbal de la nación y de la época, sino que se concebía como opuesto a él. El plurilingüismo estaba orientado, de manera paródica y polémica, contra los lenguajes oficiales de la contemporaneidad. Era un plurilingüismo dialogizado.

La filosofía de la lengua, la lingüística y la estilística, nacidas y formadas en la corriente de las tendencias centralizadoras de la vida de la lengua, han ignorado ese plurilingüismo dialogizado, que daba forma a las fuerzas centrífugas de la vida de la lengua. Por eso no les era accesible la dialogización lingüística, determinada por la lucha entre puntos de vista socio-lingüísticos y no por el conflicto intralingüístico de las voluntades individuales o de las contradicciones lógicas. Por lo demás, tampoco el diálogo intralingüístico (dramático, retórico, cognitivo y usual) ha sido estudiado, hasta tiempos recientes, desde el punto de vista lingüístico y estilístico. Puede decirse sin reservas que el aspecto dialogístico de la palabra y todos los fenómenos relacionados con él han quedado, hasta no hace mucho, fuera del horizonte de la lingüística. En lo que se refiere a la estilística, hay que decir que ha sido totalmente sorda al diálogo. Concebía ésta la obra literaria como un todo cerrado y autónomo, cuyos elementos constituían un sistema cerrado, que no suponía nada fuera de sí mismo, ningún otro enunciado. El sistema de la obra estaba concebido por analogía con el sistema del lenguaje, que no puede encontrarse en interacción dialógica con otros lenguajes. La obra en su conjunto, sea cual sea desde el punto de vista estilístico, es un monólogo autosuficiente y cerrado del autor, que, fuera de su marco, no presupone más que un oyente pasivo. Si hubiéramos representado la obra como réplica de cierto diálogo, cuyo estilo vendría definido por su relación con otras réplicas de ese diálogo (en el conjunto de la conversación), no existiría en ese caso, desde el punto de vista de la estilística tradicional, una manera adecuada de abordar tal estilo dialogizado. Los fenómenos de ese género, expresados más categórica y claramente —el estilo polémico, paródico, irónico—

son generalmente calificados como fenómenos retóricos y no como fenómenos poéticos. La estilística encierra todo fenómeno estilístico en el contexto en forma de monólogo del respectivo enunciado, autónomo y cerrado, como si lo encarcelara en el interior de un solo contexto; tal enunciado, no puede tener ninguna correspondencia con otros enunciados, no puede realizar su significación estilística en interacción con los demás, porque se ve obligado a agotarse en su propio contexto cerrado.

Sirviendo a las grandes tendencias centralizadoras de la vida ideológico-verbal europea, la filosofía de la lengua, la lingüística y la estilística buscaron, en primer lugar, la *unidad* en la diversidad. Esa exclusiva *«orientación a la unidad»* en el presente y en el pasado de la vida de los lenguajes, centró la atención del pensamiento filosófico lingüístico en los aspectos más estables, firmes, invariables y monosemánticos de la palabra —antes que en sus aspectos *fonéticos*— porque estaban más alejados de las esferas semántico-sociales, cambiantes, de la palabra. La «conciencia de la lengua», real, saturada desde el punto de vista ideológico, implicada en un plurilingüismo real, quedó al margen de las preocupaciones de los investigadores. La misma orientación a la unidad hizo que fuesen ignorados todos los géneros verbales (costumbristas, retóricos, de la prosa literaria), portadores de tendencias descentralizadoras de la vida del lenguaje o, en todo caso, implicados sustancialmente en el plurilingüismo. La expresión de esa conciencia de la diversidad y pluralidad de lenguajes en las formas y fenómenos específicos de la vida verbal, quedaron sin ninguna influencia digna de tenerse en cuenta en el pensamiento lingüístico y estilístico.

Por eso, la percepción específica de la lengua y de la palabra, que había encontrado su expresión en las estilizaciones, en el *skaz*, en las parodias, en las variadas formas de enmascaramiento verbal, de «habla alusiva», y en las formas artísticas más complejas de organización del plurilingüismo, de orquestación de los temas a través del lenguaje en todos los característicos y profundos modelos de la prosa novelesca —en Grimmelshausen, Cervantes, Rabelais, Fielding, Smollett, Sterne, y otros—, no podía ser objeto de una interpretación teórica ni de una calificación adecuadas.

Los problemas de la estilística de la novela conducen inevitablemente a la necesidad de abordar una serie de cuestiones de principio de la filosofía de la palabra, relacionadas con aquellos aspectos de la vida de la palabra que casi no han sido esclarecidos

por el pensamiento lingüístico y estilístico: la vida y el comportamiento de la palabra en el universo plurilingüístico.

Capítulo II

LA PALABRA EN LA POESÍA Y EN LA NOVELA

Fuera del horizonte de la filosofía del lenguaje, de la lingüística y de la estilística, que se creó en base a éstas, quedaron casi todos los fenómenos específicos de la palabra, determinados por su orientación dialogística entre enunciados ajenos en el marco de ese lenguaje (dialogización tradicional de la palabra), entre los demás «lenguajes sociales» en el marco de la misma lengua nacional, y finalmente, entre las demás lenguas nacionales dentro del marco de la misma cultura, del mismo horizonte socio-ideológico[7].

Es verdad que esos fenómenos empezaron a llamar la atención de lingüistas y estilistas en los últimos decenios; pero se estaba lejos de entender la importante y amplia significación de los mismos en todas las esferas de la vida de la palabra.

La orientación dialogística de la palabra entre palabras ajenas (de todos los grados y todos los tipos de extrañamiento), crea en la palabra nuevas y esenciales posibilidades artísticas, su *artisticidad* como prosa, que encuentra en la novela expresión plena y profunda.

Vamos a centrar nuestra atención en las diferentes formas y grados de orientación dialógica de la palabra, y en las especiales posibilidades artísticas de la prosa literaria.

Según el pensamiento estilístico tradicional, la palabra sólo se conoce a sí misma (es decir, su contexto), a su objeto, su expresión directa y su lenguaje unitario y único. A la otra palabra que queda fuera de su contexto sólo la conoce como palabra neutra de la lengua, como palabra de nadie, como simple posibilidad del habla. En la concepción de la estilística tradicional, la palabra directa, orientada hacia el objeto, sólo encuentra la oposición del objeto mismo (su carácter inagotable, la característica de no poder ser expresado plenamente a través de la palabra), pero no ha-

[7] La lingüística sólo conoce de las recíprocas influencias mecánicas (social-inconscientes), y de la mezcla de lenguajes, que se reflejan en los elementos lingüísticos abstractos (fonéticos y morfológicos).

lla, en su camino hacia el objeto, la fundamental y variada resistencia de la palabra ajena. Nadie la entorpece y nadie la contesta.

Pero ninguna palabra viva se opone de manera idéntica a su objeto: entre la palabra y el objeto, entre la palabra y el individuo que habla, existe el medio maleable, frecuentemente difícil de penetrar, de las demás palabras ajenas acerca del mismo objeto, sobre el mismo tema. Y la palabra puede individualizarse y modelarse, desde el punto de vista estilístico, precisamente en el proceso de interacción viva con ese medio específico.

Porque toda palabra concreta (enunciado), encuentra siempre un objeto hacia el que orientarse, condicionado ya, contestado, evaluado, envuelto en una bruma que lo enmascara; o, por el contrario, inmerso en la luz de las palabras ajenas que se han dicho acerca de él. El objeto está rodeado e impregnado de ideas generales, de puntos de vista, de valoraciones y acentos ajenos. La palabra orientada hacia su objeto entra en ese medio agitado y tenso, desde el punto de vista dialógico, de las palabras, de las valoraciones y de los acentos ajenos; se entrelaza en complejas relaciones, se une a algunos, rechaza a otros, o se entrecruza con los demás; todo eso modela sustancialmente la palabra, que puede sedimentarse en todos sus estratos semánticos, complicar su expresión, influenciar por completo su aspecto estilístico.

Un enunciado vivo, aparecido conscientemente en un momento histórico determinado, en un medio social determinado, no puede dejar de tocar miles de hilos dialógicos vivos, tejidos alrededor del objeto de ese enunciado por la conciencia ideológico-social; no puede dejar de participar activamente en el diálogo social. Porque tal enunciado surge del diálogo como su réplica y continuación, y no puede abordar el objeto proveniendo de ninguna otra parte.

La concepción por la palabra del objeto de la misma es un acto complejo: de una parte, todo objeto «condicionado» y «contestado» es iluminado; de otra, es oscurecido por la opinión social plurilingüe, por la palabra ajena acerca de él[8]; la palabra entra en el complicado juego del claroscuro, se satura de ese claroscuro, tallando sus propios contornos semánticos y estilísticos. Esa concepción se complica por la interacción dialógica dentro del ob-

[8] En este sentido, el conflicto con el aspecto restringido del objeto (la idea de regreso a la conciencia primaria, primitiva, al objeto en sí, a la sensación pura, etc.) es muy característico del rousseaunianismo, el naturalismo, el impresionismo, el akmeísmo, el dadaísmo, el surrealismo y otras corrientes análogas.

jeto, y por los diversos aspectos de su conciencia socio-verbal. La representación artística, la «imagen» del objeto, puede ser recorrida por el juego dialógico de las intenciones verbales que se encuentran y entrelazan en su marco; dicha representación puede no ahogar tales intenciones, sino que, por el contrario, las puede activar y organizar. Si imaginamos la *intención* de esa palabra, *su orientación hacia el objeto* como un rayo, podremos entonces explicar el juego vivo e irrepetible de colores y de luz en las facetas de la imagen creadas por la palabra a través de la refracción del rayo-palabra, no ya en el interior del objeto mismo (como el juego de la imagen-tropo del lenguaje poético en sentido restringido, dentro de la «palabra enajenada»), sino en medio de las palabras, las valoraciones y los acentos «ajenos», atravesados por el rayo en su camino hacia el objeto: la atmósfera social de la palabra, que rodea al objeto, hace que brillen las facetas de su imagen.

De camino hacia su sentido y su expresión, pasa la palabra por el campo de las palabras y los acentos ajenos, en consonancia o en disonancia con sus distintos elementos; y en ese proceso dialogizante puede llegar a modular el aspecto y el tono estilísticos.

Así es exactamente la *imagen artístico-prosística* y, en especial, la imagen de la *prosa novelesca*. En la atmósfera de la novela, la intención directa de la palabra parece inadmisiblemente ingenua, y de hecho imposible, porque la ingenuidad misma, en las condiciones de una novela auténtica, toma inevitablemente un carácter polémico interno, y en consecuencia, también ella es dialogizada (por ejemplo, en los sentimentalistas, en Chateaubriand, en Tolstói). Tal imagen dialogizada puede encontrar un lugar (aunque sin dar el tono), en todos los géneros poéticos, incluso en la poesía lírica[9]. Pero esa imagen sólo puede desarrollarse, llegar a la complejidad, a la profundidad, y al mismo tiempo, a la perfección artística, en las condiciones del género novelesco.

En la imagen poética, en sentido restringido (en la imagen-tropo), toda la acción (la dinámica de la imagen-palabra) tiene lugar entre la palabra y el objeto (en todos sus aspectos). La palabra se sumerge en la riqueza inagotable y en la contradictoria diversidad del objeto, en su naturaleza «virgen», todavía «no expresada»; por eso no representa nada fuera del marco de su contexto (naturalmente, salvo los tesoros del lenguaje mismo). La palabra

---

[9] La lírica horaciana, Villon, Heine, Laforgue, Annenski, etc., por muy heterogéneos que sean esos fenómenos.

olvida la historia de la contradictoria toma de conciencia verbal de su objeto, así como el presente, igualmente contradictorio, de esa toma de conciencia.

Para el artista-prosista, por el contrario, el objeto revela precisamente, en primer lugar, esa variedad social-plurilingüe de sus nombres, definiciones y valoraciones. En lugar de la plenitud e inagotabilidad del objeto, el prosista tiene ante sí una multitud de sendas, caminos y rutas impresas en el objeto por la conciencia social. Junto a las contradicciones internas del objeto mismo, el prosista tiene también ante sí el plurilingüismo social que se forma alrededor del objeto, la babilónica mezcla de lenguajes que se manifiesta en torno a cualquier objeto: la dialéctica del objeto se entrelaza con el diálogo social que hay a su alrededor. Para el prosista, el objeto constituye el punto de concentración de las voces disonantes, entre las que también debe sonar su voz; esas voces crean para la suya propia un fondo indispensable, fuera del cual no se pueden captar los matices de su prosa artística, «no tienen resonancia».

El prosista-artista levanta en torno al objeto dicho plurilingüismo social, hasta construir una imagen completa, plena de resonancias dialogísticas, evaluadas artísticamente, para todas las voces y tonos esenciales de tal plurilingüismo. Pero como ya hemos dicho, toda la palabra en prosa (que no pertenezca a la prosa literaria) —costumbrista, retórica, científica—, no puede dejar de orientarse hacia «lo que es conocido de antemano» hacia «la opinión general», etc. La orientación dialogística de la palabra es, seguramente, un fenómeno propio de toda palabra. Es la orientación natural de toda palabra viva. En todas sus vías hacia el objeto, en todas sus orientaciones, la palabra se encuentra con la palabra ajena y no puede dejar de entrar en interacción viva, intensa, con ella. Sólo el mítico Adán, el Adán solitario, al abordar con la primera palabra el mundo virgen, que todavía no había sido puesto en cuestión, pudo, de verdad, evitar totalmente, en relación con el objeto, esa interacción dialogística con la palabra ajena. Esto no pasa con la palabra humana histórico-concreta, que sólo de manera convencional y hasta cierto punto, puede sustraerse a ese fenómeno.

Todavía más asombroso es el hecho de que la filosofía de la palabra y la lingüística se orientasen, con preferencia, precisamente hacia la situación artificial, convencional, de la palabra extraída del diálogo, tomándola como normal (aunque, frecuente-

mente, se proclamase la primacía del diálogo sobre el monólogo). El diálogo sólo se ha estudiado como forma compositiva de la estructura del habla, y se ha ignorado casi siempre la dialogización interna de la palabra (tanto en la réplica como en el enunciado monológico), que impregna toda su estructura, todos sus estratos semánticos y expresivos. Pero, precisamente esa dialogización interna de la palabra, que no acepta las formas dialogísticas compositivas externas, que no se separa por medio de un acto autónomo de la concepción de su objeto por la palabra misma, posee una enorme fuerza de modelación estilística. La dialogización interna de la palabra encuentra su expresión en una serie de particularidades de la semántica, de la sintaxis y de la composición que no han sido, en absoluto, estudiadas hasta ahora por la lingüística (como, de hecho, tampoco lo han sido las particularidades de la semántica en el diálogo corriente).

La palabra nace en el interior del diálogo como su réplica viva, se forma en interacción dialógica con la palabra ajena en el interior del objeto. La palabra concibe su objeto de manera dialogística.

Pero con eso no se agota la dialogización interna de la palabra. Esta, no sólo se encuentra en el objeto con la palabra ajena. Toda palabra está orientada hacia una respuesta y no puede evitar la influencia profunda de la palabra-réplica prevista.

La palabra viva, que pertenece al lenguaje hablado, está orientada directamente hacia la futura palabra-respuesta: provoca su respuesta, la anticipa y se construye orientada a ella. Formándose en la atmósfera de lo que se ha dicho anteriormente, la palabra viene determinada, a su vez, por lo que todavía no se ha dicho, pero que viene ya forzado y previsto por la palabra de la respuesta. Así sucede en todo diálogo vivo.

Todas las formas retóricas, con carácter de monólogo por su estructura compositiva, están orientadas hacia el oyente y hacia su respuesta. En general, se entiende incluso esa orientación hacia el oyente como una particularidad constitutiva básica de la palabra retórica[10]. Verdaderamente, es característico de la retórica el hecho de que la actitud ante un oyente concreto, la toma en con-

[10] Ver el libro de V. Vinogradov *Sobre la prosa artística*, capítulo sobre retórica y poética, pp. 75 y ss., donde se dan las definiciones de las viejas retóricas.

sideración de ese oyente, se introduzca en la misma estructura externa de la palabra retórica. La orientación hacia la respuesta es, en este caso, abierta, desnuda y concreta.

Esa orientación abierta hacia el oyente y hacia la respuesta en el diálogo costumbrista y en las formas retóricas, llamaba la atención de los lingüistas. Pero los lingüistas, también en este caso, sólo separaban, preferentemente, las formas compositivas de la toma en consideración del interlocutor, y no buscaban su influencia en los estratos profundos del sentido y del estilo. Sólo tomaban en cuenta los aspectos del estilo determinados por las necesidades de comprensión y claridad, es decir, precisamente aquellos aspectos que carecen de dialogización interna, y que consideran al oyente únicamente como un factor que entiende pasivamente, y no como el factor que responde activamente y está objetando.

El diálogo costumbrista y la retórica se caracterizan por la toma en consideración, abierta y expresada compositivamente, del oyente y de su respuesta; pero todos los demás discursos están también orientados hacia la comprensión recíproca, aunque esa orientación no se aísle en un acto independiente y no se revele compositivamente. La comprensión recíproca constituye la fuerza esencial que interviene en la formación de la palabra; es siempre *activa*, y la percibe la palabra como soporte enriquecedor.

La filosofía de la palabra y la lingüística sólo entienden de la comprensión pasiva de la palabra, especialmente en el plano del lenguaje común; es decir, la comprensión de la *significación neutral* del enunciado y no de *su sentido actual*.

La significación lingüística de un enunciado se entiende en el trasfondo del lenguaje, y su sentido actual se entiende en el trasfondo de otros enunciados concretos sobre el mismo tema, en el trasfondo de las opiniones, puntos de vista y apreciaciones plurilingüales, es decir, en el trasfondo de lo que, como vemos, complica el camino de toda palabra hacia su objeto. Pero sólo ahora, ese medio plurilingüe de palabras ajenas no es dado al hablante en el objeto, sino en el alma del oyente, como *su fondo aperceptivo*, lleno de respuestas y objeciones. Y hacia ese fondo aperceptivo del entendimiento (no lingüístico, sino objetual-expresivo), se orienta todo enunciado. *Tiene lugar un nuevo encuentro del enunciado con la palabra ajena*, que ejerce una influencia específica nueva en el estilo de ésta.

La comprensión pasiva de la significación lingüística no es, en general, comprensión; es sólo uno de sus elementos abstractos; aunque, también, una comprensión más concreta y *pasiva* del sentido del enunciado, de la intención del hablante; si la comprensión permanece puramente pasiva, puramente receptiva, no añade nada nuevo a la compresión de la palabra, sino que la duplica como si tendiera hacia su límite supremo, hacia la reproducción plena de lo que ya ha sido dado en la palabra inteligible; la comprensión no sale del marco de su contexto y no enriquece en nada lo que es inteligible. Por eso, la toma en consideración de tal comprensión por parte del hablante no puede añadir nada nuevo a su palabra, ni siquiera un nuevo elemento concreto y expresivo. Porque tales pretensiones puramente negativas, que podrían proceder de una comprensión pasiva, como son la mayor claridad, el mayor poder de convicción, la concreción, etc., dejan al hablante en su propio contexto, en su propio horizonte, no lo sacan de su marco; son siempre completamente inmanentes a su palabra, y no rompen su autonomía semántica y expresiva.

En la vida real del lenguaje, toda comprensión concreta es activa: abarca lo que debe ser comprendido en el propio horizonte objetual-expresivo y está indisolublemente ligada a una respuesta, a una objeción o a un consentimiento motivado. En cierto sentido, la supremacía pertenece a la respuesta como principio activo: crea un terreno propicio al entendimiento, lo dispone activo e interesante. La comprensión sólo madura en una respuesta. La comprensión y la respuesta están dialécticamente fundidas entre sí, y se condicionan recíprocamente; no pueden existir la una sin la otra.

De esta manera, la comprensión activa, por implicar lo que ha de ser entendido en el nuevo horizonte del que comprende, establece una serie de interrelaciones complejas, de consonancias y disonancias, con lo que es entendido; lo enriquece con nuevos elementos. Una comprensión así tiene en cuenta, precisamente, al hablante. Por eso, su orientación hacia el oyente es una orientación hacia un horizonte especial, el universo característico del oyente; introduce en su discurso elementos totalmente nuevos: porque se produce, al mismo tiempo, una interacción entre diversos contextos, puntos de vista, horizontes, sistemas de acentuación expresiva y «lenguajes» sociales diferentes. El hablante tiende a orientar su palabra, con su horizonte determinante, hacia el horizonte ajeno del que entiende, y establece relaciones dialogísticas con los elementos de ese horizonte. El hablante entra en el hori-

zonte ajeno del oyente, y construye su enunciado en un territorio ajeno, en el trasfondo aperceptivo del oyente.

Ese nuevo aspecto de la dialogización interna de la palabra, difiere del aspecto determinado por el encuentro con la palabra ajena en el objeto mismo: el objeto no es aquí el campo del encuentro, sino el horizonte subjetivo del oyente. Por eso, tal dialogización tiene un carácter más subjetivo-psicológico, y es con frecuencia, accidental; a veces es claramente oportunista y otras, provocativamente polémica. A menudo, en especial en las formas retóricas, esa orientación hacia el oyente, así como la dialogización interna de la palabra ligada a ella, pueden, simplemente, obscurecer el objeto: la convicción del oyente concreto se convierte en objetivo autónomo, y aísla a la palabra de su trabajo creativo sobre el objeto mismo.

En el objeto, la actitud dialógica del otro con respecto a la palabra ajena, y la actitud ante la palabra ajena en la respuesta anticipada del oyente, pueden —por ser en esencia diferentes y generar en la palabra efectos estilísticos distintos— con mayor razón entrelazarse estrechamente, y convertirse en casi imperceptibles para el análisis estilístico.

Así, la palabra en Tolstói se diferencia por su clara dialogización interna, tanto en el objeto como en el horizonte del lector, cuyas particularidades semánticas y expresivas percibe Tolstói agudamente. Esas dos líneas de dialogización (en la mayoría de los casos matizadas polémicamente), están estrechamente entrelazadas en su estilo: en Tolstói, la palabra, incluso en sus expresiones más «líricas» y en las descripciones más «épicas», suena y disuena (disuena más) con los diferentes aspectos de la conciencia socio-verbal plurilingüe que rodea al objeto y, al mismo tiempo, se introduce polémicamente en el horizonte objetual y axiológico del lector, tendiendo a vencer y destruir el fondo aperceptivo de su comprensión activa. En ese sentido, Tolstói es heredero del siglo XVIII y, en especial, de Rousseau. De ahí proviene algunas veces el estrechamiento de esa conciencia social purilingüe con la que polemiza Tolstói, y que se reduce a la conciencia del contemporáneo más inmediato, contemporáneo del día y no de la época; en consecuencia, resulta también de ello una concreción extrema del diálogo (casi siempre polémica). Por eso, tal dialogización en el carácter expresivo del estilo de Tolstoi, que tan claramente percibimos, necesita algunas veces de un comentario histórico-literario especial: nosotros no sabemos con qué disuena o consuena exac-

tamente el tono dado y, sin embargo, esa disonancia o consonancia forma parte del objetivo del estilo[11]. Aunque es verdad, tal concreción extrema (algunas veces casi de folletín), sólo es propia de los aspectos secundarios, de los sonidos secundarios del diálogo interno de la palabra tolstoiana.

En los fenómenos del diálogo interno de la palabra (interno, a diferencia del diálogo externo compositivo) que hemos analizado, la actitud ante la palabra ajena, ante el enunciado del otro, forma parte del objetivo del estilo. El estilo contiene, de modo orgánico, las indicaciones hacia fuera, la relación entre los elementos propios y los de un contexto ajeno. La política interna del estilo (la combinación de los elementos) está determinada por su política externa (la actitud ante la palabra ajena). La palabra vive, por decirlo así, en la frontera entre su contexto y el contexto ajeno. Doble vida tiene también la réplica en todo diálogo real: está estructurada y se entiende en el contexto completo del diálogo, compuesto de enunciados propios (desde el punto de vista del hablante), y de enunciados ajenos (del interlocutor). La réplica no puede ser extraída de ese contexto mixto de palabras propias y ajenas sin perder el sentido y el tono. Es la parte orgánica de un conjunto plurilingüe.

Como hemos dicho, el fenómeno de la dialogización interna está presente, en mayor o menor medida, en todos los dominios de la vida de la palabra. Pero si en la prosa extraliteraria (costumbrista, retórica, científica), la dialogización, por regla general, se aísla en un acto especial independiente, y se manifiesta en el diálogo directo o en otras formas distintas, expresadas compositivamente, de delimitación y polémica con la palabra ajena, del otro, en cambio en la prosa artística, especialmente en la novela, la dialogización recorre desde el interior, con la palabra de su objeto y su expresión, la concepción misma, transformando la semántica y la estructura sintáctica del discurso. La interorientación dialógica se convierte aquí, en cierta medida, en el acontecimiento de la palabra misma, al cual da vida y dramatiza desde el interior en cada uno de sus elementos.

Como ya hemos dicho, en la mayoría de los géneros poéticos (en el sentido estrecho de la palabra), la dialogización interna de

---

[11] Ver B. M. EIJENBAUM, *Lev Tolstói*, Libro Primero. Ed. Priboi, 1928, Leningrado, que contiene mucho material acerca de este tema; por ejemplo, en él se esclarece el contexto actual de *La felicidad de la familia*

la palabra no se utiliza desde el punto de vista artístico, no se incorpora al «objeto estético» de la obra, se apaga de manera convencional en la palabra poética. En cambio, la dialogización interna se convierte en la novela en uno de los elementos esenciales del estilo prosístico, y se somete en ella a una elaboración artística específica.

Pero la dialogización interna sólo puede convertirse en tal fuerza creadora de forma, allí donde las divergencias y las contradicciones individuales son fecundadas por el plurilingüismo social, donde suenan los ecos dialogísticos; pero no en las cumbres semánticas de la palabra (como en los géneros retóricos), sino que penetran en los estratos profundos de la misma, dialogizan el lenguaje mismo, la concepción lingüística del mundo (la forma interna de la palabra); en donde el diálogo de las voces nace directamente del diálogo social de «dos lenguajes», en donde el enunciado ajeno comienza a sonar como un lenguaje ajeno desde el punto de vista social, en donde la orientación de la palabra entre enunciados ajenos, se transforma en su orientación entre lenguajes socialmente ajenos en el marco de la lengua nacional misma.

En los géneros poéticos, en sentido restringido, no se utiliza, desde el punto de vista artístico, la dialogización natural de la palabra: la palabra es autosuficiente y no presupone enunciados ajenos fuera de su marco. El estilo poético es aislado, de manera convencional, de toda interacción con la palabra ajena, y sin ningún miramiento hacia la palabra ajena.

Igualmente ajena es para el estilo poético cualquier otra preocupación por las lenguas ajenas, por las posibilidades de existencia de otro vocabulario, de otra semántica, de otras formas sintácticas, etc.; por las posibilidades de expresión de otros puntos de vista lingüísticos. Por lo tanto, el estilo poético no conoce la sensación de marginación, ni la de historicidad, ni la de determinación social y de especificidad del propio lenguaje; por eso. tampoco tiene una actitud crítica, reservada, ante ese lenguaje, como uno más entre los muchos lenguajes del plurilingüismo; de ahí surge la imposibilidad de entregarse totalmente, de dar todo su sentido, al lenguaje respectivo.

Naturalmente, ningún poeta que haya vivido, desde el punto de vista histórico, como persona rodeada de plurilingüismo vivo,

podía dejar de conocer esa sensación y esa actitud ante su lenguaje (en mayor o menor medida); pero éstas no podían alcanzar un lugar en el *estilo poético* de su obra, sin destruir dicho estilo, sin transformarlo en sentido prosístico, y sin transformar al poeta en una prosista.

En los géneros poéticos, la conciencia artística —en el sentido de unidad de todas las intenciones semánticas y expresivas del autor— se realiza totalmente en su lenguaje, al que es inmanente por completo; se expresa en él directamente, sin reservas y sin distanciamientos. El lenguaje del poeta es su lenguaje propio, en el que se encuentra, por entero y de manera inseparable, al utilizar cada forma, cada palabra, cada expresión en su sentido directo («sin comillas», por decirlo así); en otras palabras, como expresión pura y directa de su intención. Sean cuales sean los «sufrimientos verbales» que el poeta experimenta en el proceso de creación, el lenguaje es en la obra creada un órgano obediente, perfectamente adecuado a la intención del autor.

El lenguaje se autorrealiza en la obra poética como evidente, incontestable, y universal. El poeta ve, entiende y concibe todo, con los ojos de ese lenguaje, a través de sus formas internas; y cuando se expresa no siente la necesidad de recurrir a la ayuda de otro lenguaje, de un lenguaje ajeno. El lenguaje del género poético es un universo ptoloméico unitario y único, fuera del cual no existe nada y no se necesita nada. La idea de la pluralidad de los universos lingüísticos, igualmente significativos y expresivos, es orgánicamente inalcanzable para el estilo poético.

El universo de la poesía, sea cual sea el número de contradicciones y conflictos irresolubles revelados por el poeta, se ve siempre iluminado por la palabra única e incontestable. Las contradicciones, los conflictos y las dudas, se quedan en el objeto, en los pensamientos y en las emociones; con otras palabras, en el material; pero no pasan al lenguaje. En poesía, la palabra acerca de las dudas debe de ser una palabra incontestable.

La responsabilidad igual y directa de toda la obra frente al lenguaje (como *lenguaje propio*), la plena solidaridad con cada elemento suyo, con cada tono y matiz, es una exigencia fundamental del estilo poético; sólo él satisface al lenguaje y a la conciencia lingüística. El poeta no puede oponer su conciencia poética, sus intenciones, al lenguaje que utiliza, porque se encuentra íntegramente en él; y, de esa manera, no puede convertirlo, dentro del marco de su estilo, en objeto de comprensión, de reflexión, de ac-

titud. El lenguaje le es dado *desde dentro*, en su trabajo intencional, y no desde fuera, en su especificidad y limitación objetiva. La intencionalidad directa incontestable, la rotundidad del lenguaje, y al mismo tiempo su presentación objetiva (como realidad lingüística limitada social e históricamente), son incompatibles en el marco del estilo poético. La unidad y la unicidad del lenguaje son condiciones indispensables para la realización de la individualidad intencional directa (y no objetual característica) del estilo poético y de su consecuencia como monólogo.

Esto no significa naturalmente que la diversidad de lenguajes, o que las lenguas extranjeras, no puedan formar parte de la obra poética. Pero esas posibilidades son limitadas: el plurilingüismo sólo tiene lugar en los géneros poéticos «bajos» —en la sátira, la comedia, etc.—. Sin embargo, el plurilingüismo (otros lenguajes social-ideológicos) puede introducirse también en los géneros puramente poéticos, y, preponderantemente, en el habla de los personajes. Pero ahí, el plurilingüismo es objetivable. Se muestra en esencia, en ese caso, como cosa: no está en el *mismo* plano que el lenguaje real de la obra: es el gesto representado del personaje, pero no la palabra que representa. Los elementos del plurilingüismo no se incorporan con los mismos derechos que otro lenguaje, que aporta sus puntos de vista especiales y mediante el cual se puede decir algo que no es posible decir en el propio lenguaje, sino con los derechos de la cosa representada. El poeta habla también en su propio lenguaje incluso acerca de algo ajeno. Para la representación de un mundo ajeno no recurre nunca al lenguaje de otro, como más adecuado para ese mundo. En cambio, el prosista, como veremos, intenta hablar en un lenguaje ajeno incluso sobre lo personal (por ejemplo, en el lenguaje no literario de un narrador, de un representante de cierto grupo social-ideológico), mide frecuentemente su universo con dimensiones lingüísticas ajenas.

Como resultado de las condiciones que hemos analizado, el lenguaje de los géneros poéticos —ahí donde éstos se acercan a su límite estilístico[12]— se convierte frecuentemente en autoritario, dogmático y conservador, enclaustrándose para protegerse de la influencia de los dialectos sociales, extraliterarios. Precisamente

[12] Nosotros, evidentemente, caracterizamos siempre el límite ideal de los géneros poéticos; en las obras reales son posibles prosaísmos sustanciales, existen numerosas variantes de géneros híbridos, difundidos especialmente en épocas de cambios en los lenguajes poéticos literarios.

por eso es posible, en el campo de la poesía, la idea de un «lenguaje poético» especial, de un «lenguaje de dioses», de un «lenguaje poético sacerdotal», etc. Es característico el hecho de que el poeta, al no aceptar un cierto lenguaje literario, prefiera soñar con la creación artificial de un lenguaje poético nuevo, especial, antes que recurrir a los dialectos sociales reales, existentes. Los lenguajes sociales son objetivables, característicos, socialmente localizables y limitados; por el contrario, el lenguaje de la poesía, creado artificialmente, ha de ser directamente intencional, incontestable, unitario y único. Así ocurrió a comienzos del siglo XX, cuando los prosistas rusos comenzaron a manifestar un interés especial por los dialectos y el *skaz*, los simbolistas (Balmont, V. Ivánov), y, posteriormente, también los futuristas, soñaban con crear el «lenguaje especial de la poesía» y llegaron a hacer intentos para crear un tal lenguaje (los intentos de V. Jliébnikov).

La idea de un lenguaje especial, unitario y único, de la poesía, es un filosofema utópico, característico de la palabra poética: en su base están las condiciones reales y las pretensiones del estilo poético, que sólo satisface al lenguaje directo intencional, y desde cuyo punto de vista se consideran objetuales, y en ningún caso iguales a él[13], los otros lenguajes (el lenguaje hablado, el de los negocios, el de la prosa, etc.). La idea de un «lenguaje poético» especial expresa la misma concepción ptolomeica de un universo lingüístico estilístico.

El lenguaje, como medio vivo, concreto, en el que vive la conciencia del artista de la palabra, nunca es único. Sólo es único como sistema gramatical abstracto de formas normativas, tomado separadamente de las comprensiones ideológicas concretas de que está lleno, y de la evolución histórica ininterrumpida del lenguaje vivo. La existencia social viva y el proceso histórico de creación, generan, en el marco de una lengua nacional única y abstracta, una pluralidad de mundos concretos, de horizontes literarios, ideológica y socialmente cerrados; los elementos idénticos, abstractos, de la lengua, se llenan, en el interior de esos horizontes diversos, de variados contenidos semánticos y axiológicos, y suenan de manera diferente.

[13] Ese es el punto de vista del latín acerca de las lenguas nacionales de la Edad Media.

El lenguaje más literario hablado y escrito (al ser único no sólo por sus muestras lingüístico-abstractas generales, sino también por las formas de interpretación de esos elementos abstractos), está estratificado y es plurilingüe en su aspecto objetual semántico y expresivo concreto.

Esta estratificación viene determinada, en primer lugar, por los organismos específicos de los géneros. Los diferentes aspectos del lenguaje (lexicológicos, semánticos, sintácticos, etc.) van estrechamente unidos a la aspiración intencional y al sistema general de acentuación de los diferentes géneros: oratorios, publicísticos, periodísticos, los géneros literarios inferiores (la novela de *boulevard*, por ejemplo), y, finalmente, a los distintos géneros de la alta literatura. Ciertos aspectos del lenguaje adquieren el especial aroma de los géneros respectivos: coinciden con los puntos de vista, el enfoque, las formas de pensamiento, los matices y acentos específicos de dichos géneros.

A esta estratificación del lenguaje en géneros se une más adelante la estratificación profesional del lenguaje (en sentido amplio), coincidiendo a veces con ella y diferenciándose otras: el lenguaje del abogado, del médico, del comerciante, del activista político, del maestro de escuela, etc. Esos lenguajes, naturalmente, no sólo se diferencian por su vocabulario; implican determinadas formas de orientación intencional, de interpretación y valoración concretas. El mismo lenguaje del escritor (del poeta, del novelista) puede ser entendido como argot profesional al lado de otros argots profesionales.

A nosotros nos interesa aquí el aspecto intencional, es decir, el aspecto objetual-semántico y expresivo de la estratificación del «lenguaje común». Porque no se estratifica ni se diferencia la estructura lingüística neutra del lenguaje, sino sólo sus posibilidades intencionales: éstas se realizan en determinadas direcciones, se llenan de cierto contenido, se concretan, se especifican, se impregnan de valoraciones concretas, se unen a ciertos objetos, enlazan con las perspectivas expresivas de los géneros y de las profesiones. Desde el interior de tales perspectivas, es decir, para los hablantes mismos, los lenguajes de los géneros y los argots profesionales son directamente intencionales —están llenos de sentido y son directamente expresivos—; pero desde fuera, es decir, para los que no están implicados en el horizonte intencional respectivo, pueden ser objetuales, característicos, pintorescos, etc. Para los no implicados, las intenciones que recorren esos lenguajes se

hacen compactas, restrictivas desde el punto de vista semántico y expresivo, sobrecargan la palabra y la alejan de ellos, complican su utilización intencional directa, incondicional.

Pero al mismo tiempo, con la estratificación del lenguaje literario común en géneros y profesiones, el problema no queda agotado, ni mucho menos. Aunque en su núcleo de base el lenguaje literario es frecuentemente homogéneo desde el punto de vista social, en tanto que lenguaje hablado y escrito de un grupo social dominante, sin embargo, también en este caso existe siempre en él una cierta diferenciación social, una estratificación social que, en algunas épocas, puede hacerse extremadamente aguda. La estratificación social puede coincidir, allá y acá, con la estratificación en géneros y profesiones; pero, naturalmente, es, en esencia, autónoma y específica.

La estratificación social viene determinada también, en primer lugar, por la diferencia de horizontes objetual-semánticos y expresivos; es decir, se expresa a través de las diferencias típicas de interpretación y acentuación de los elementos del lenguaje, y puede no alterar la unidad dialectológica abstractolingüística del lenguaje literario común.

En cualquier caso, toda concepción del mundo socialmente significativa tiene capacidad para difundir las posibilidades intencionales del lenguaje por medio de su realización concreta específica. Las corrientes (literarias y otras), los círculos, las revistas, ciertos periódicos, incluso ciertas obras importantes y ciertos individuos, tienen todos capacidad, de acuerdo con su importancia social, para estratificar el lenguaje, llenando las palabras y las formas con sus intenciones y acentos característicos; y, a través de ello, enajenándolas en cierta medida de otras corrientes, partidos, obras e individuos.

Toda manifestación verbal importante desde el punto de vista social, tiene capacidad a veces para trasmitir, a un círculo amplio y por mucho tiempo, sus intenciones acerca de los elementos del lenguaje, haciéndoles partícipes de su aspiración semántica y expresiva, imponiéndoles ciertos matices semánticos y ciertos tonos valorativos; de esa manera puede crear la palabra-lema, la palabra injuriosa, la palabra-alabanza, etc.

En cada momento histórico de la vida verbal-ideológica, cada generación, del estrato social que sea, tiene su propio lenguaje; es más, cada edad tiene, en lo esencial, su lenguaje, su vocabulario, su sistema específico de acentuación, que varían, a su vez, en fun-

ción del estrato social, de la clase de enseñanza (el lenguaje del cadete, el de los estudiantes de liceo, el de los de colegios públicos, son lenguajes diferentes), y de otros factores de estratificación. Todos ellos son lenguajes socialmente típicos, con independencia de lo restringido que sea su círculo social. Es posible incluso, como límite social del lenguaje, el argot familiar; por ejemplo, el argot de la familia Irtiéniev, descrito por Tolstói, con su vocabulario especial y su específico sistema de acentuación.

Y, finalmente, coexisten en todo momento los lenguajes de las diferentes épocas y períodos de la vida social-ideológica. Incluso existen también los lenguajes de los días: pues el día social-ideológico y la política de hoy y de ayer no tienen, en cierto sentido, el mismo lenguaje; cada día tiene su coyuntura social ideológica y semántica, su vocabulario, su sistema de acentuación, su lema, sus insultos y sus alabanzas. La poesía, en su lenguaje, despersonaliza los días; en cambio la prosa, como vamos a ver, los aísla con frecuencia, premeditadamente, les da representación personal y los confronta en diálogos novelescos dramáticos.

De esta manera, el lenguaje es diverso en cada momento de su existencia histórica: encarna la coexistencia de contradicciones social-ideológicas entre el presente y el pasado, entre las diferentes épocas del pasado, entre los diferentes grupos socio-ideológicos del presente, entre corrientes, escuelas, círculos, etc. Estos «lenguajes» del plurilingüismo se cruzan entre sí de manera variada, formando nuevos «lenguajes» socialmente típicos.

Entre todos esos «lenguajes» del plurilingüismo existen diferencias metodológicas muy profundas, porque tienen en su base principios de selección y formación completamente diferentes (en unos casos se trata del principio funcional; en otros, del contenido temático; o si no, del principio social-dialectológico propiamente dicho). Por eso los lenguajes no se excluyen entre sí, y se entrecruzan de manera variada (la lengua ukraniana, el lenguaje épico, el lenguaje del primer simbolismo, el lenguaje de los estudiantes, de los niños, el lenguaje del intelectual mediocre, del nietzscheniano, etc.). Puede parecer que el mismo término «lenguaje» pierde en este caso todo sentido, porque, probablemente, no existe un plano unitario de comparación de esos «lenguajes».

Sin embargo, existe de hecho ese plano general que justifica metodológicamente nuestra comparación: todos los lenguajes del plurilingüismo, independientemente del principio que esté en la base de su individualización, constituyen puntos de vista especí-

ficos sobre el mundo, son las formas de interpretación verbal del mismo, horizontes objetual-semánticos y axiológicos especiales. Como tales, todos ellos pueden ser comparados, pueden completarse recíprocamente, contradecir, correlacionarse dialógicamente. Como tales se encuentran y coexisten en la conciencia de la gente y, en primer lugar, en la conciencia creadora del artista-novelista. Como tales, viven realmente, luchan y evolucionan en el plurilingüismo social. Por eso todos ellos pueden formar parte del plano único de la novela, que es capaz de reunir en sí las estilizaciones paródicas de los lenguajes de los géneros, diversos tipos de estilización y de presentación de los lenguajes profesionales, de las corrientes, de las generaciones, de los dialectos sociales, etc. (por ejemplo, en la novela humorística inglesa). Todos ellos pueden ser utilizados por el novelista para la instrumentalización de sus temas y la expresión refractada (indirecta) de sus intenciones y valoraciones.

Por eso evidenciamos siempre el aspecto objetual semántico y expresivo, es decir, intencional, como la fuerza estratificadora y diferenciadora del lenguaje literario común, y no las características lingüísticas (matices lexicológicos, tonos semánticos secundarios, etc.) de los lenguajes de los géneros, de los argots profesionales, etc., que son, por decirlo así, sedimentaciones esclerotizadas del proceso intencional, signos abandonados en el camino del trabajo activo de la intención, de la interpretación de las formas lingüísticas generales. Esas características externas, observadas y fijadas desde el punto de vista lingüístico, no pueden entenderse ni estudiarse sin comprender su significación funcional.

La palabra, en su orientación activa hacia el objeto, vive fuera de sí misma; si hacemos por completo abstracción de esa orientación, quedará en nuestras manos el cadáver desnudo de la palabra, de cuya posición social, así como del destino de su vía, no vamos a poder saber nada. *Estudiar la palabra desde su interior, ignorando su orientación hacia fuera, es tan absurdo como estudiar la vivencia psíquica fuera de la realidad hacia la que está orientada y que la ha determinado.*

Al evidenciar el aspecto intencional de la estratificación del lenguaje literario, podemos, como se ha demostrado, colocar en la misma serie fenómenos heterogéneos desde el punto de vista metodológico, tales como los dialectos profesionales, sociales, las concepciones acerca del mundo y las obras individuales, porque existe en su aspecto intencional el plano general en el que pueden

compararse dialogísticamente. Todo reside en el hecho de que entre los «lenguajes», sean cuales sean, caben relaciones dialogísticas (específicas); es decir, pueden ser percibidos como puntos de vista sobre el mundo. Por muy diferentes que sean las fuerzas sociales que generan el proceso de estratificación (profesión, género, corriente, personalidad individual), siempre se reducen a una saturación (relativa) larga y socialmente significativa (colectiva) del lenguaje, de ciertas (y por tanto, restrictivas) intenciones y acentos.

Cuanto más fuerte es esa saturación estratificadora, tanto más basto es el círculo social abarcado por ella; y, por lo tanto, tanto más sustancial es la fuerza social que produce la estratificación del lenguaje, tanto más agudas y estables son las huellas, las modificaciones lingüísticas de las características del lenguaje (los símbolos lingüísticos), que quedan en ella como resultado de la acción de dicha fuerza, de los matices semánticos estables (y por lo tanto, sociales), y hasta de características dialectológicas auténticas (fonéticas, morfológicas, etc.), que nos permiten hablar ya de un dialecto social especial.

Como resultado del trabajo de tales fuerzas estratificadoras no quedan en el lenguaje palabras y formas neutrales, de «nadie»: el lenguaje se ve totalmente malversado, recorrido por intenciones, acentuado. Para la conciencia que vive en él, el lenguaje no es un sistema abstracto de formas normativas, sino una opinión plurilingüe concreta acerca del mundo. Todas las palabras tienen el aroma de una profesión, de un género, de una corriente, de un partido, de una cierta obra, de una cierta persona, de una generación, de una edad, de un día, de una hora. Cada palabra tiene el aroma del contexto y de los contextos en que ha vivido intensamente su vida desde el punto de vista social; todas las palabras y las formas están pobladas de intenciones. Son inevitables en la palabra los tonos mayores contextuales (de los géneros, de las corrientes, individuales).

En esencia, para la conciencia individual, el lenguaje como realidad social-ideológica viva, como opinión plurilingüe, se halla en la frontera entre lo propio y lo ajeno. La palabra del lenguaje es una palabra semiajena. Se convierte en «propia» cuando el hablante la puebla con su intención, con su acento, cuando se apodera de ella y la inicia en su aspiración semántica expresiva. Hasta el momento de su apropiación la palabra no se halla en un lenguaje neutral e impersonal (¡el hablante no la toma de un diccio-

nario!), sino en los labios ajenos, en los contextos ajenos, al servicio de unas intenciones ajenas: de ahí que necesite tomarla y apropiarse de ella. Pero no todas las palabras se someten tan fácilmente a esa apropiación: muchas se resisten porfiadamente, otras permanecen tan ajenas como eran, suenan ajenas en la boca del hablante que se apoderó de ellas; no pueden ser asimiladas en su contexto, desaparecen de él y, al margen de la voluntad del hablante, como si lo hicieran por sí mismas, se encierran entre comillas. El lenguaje no es un medio neutral que pasa, fácil y libremente, a ser propiedad intencional del hablante: está poblado y superpoblado de intenciones ajenas. La apropiación del mismo, su subordinación a las intenciones y acentos propios, es un proceso difícil y complejo.

Hemos partido de la aceptación de la unidad abstracto-lingüística (dialectológica) del lenguaje literario. Pero, precisamente, el lenguaje literario no es, ni de lejos, un dialecto cerrado. De esta manera, entre el lenguaje literario costumbrista y el escrito puede existir ya una frontera más o menos clara. Las diferencias entre los géneros coinciden frecuentemente con las dialectológicas (por ejemplo, en el siglo XVIII los géneros elevados —el eslavo eclesial—, y los bajos —el habla corriente—); finalmente, algunos dialectos pueden legitimarse en la literatura y, de esta manera implicarse, en cierta medida, en el lenguaje literario.

Al incorporarse a la literatura, al implicarse en el lenguaje literario, los dialectos, lógicamente, pierden su calidad de sistemas socio-lingüísticos cerrados; se deforman y, en esencia, dejan de ser lo que eran como dialectos. Pero, por otra parte, esos dialectos, al incorporarse al lenguaje literario, y al conservar en él su elasticidad dialectológica, lingüística, su carácter de lenguaje ajeno, deforman a su vez el lenguaje literario; éste deja también de ser lo que era, es decir, deja de ser un sistema socio-lingüístico cerrado. El lenguaje literario es un fenómeno profundamente específico, igual que la conciencia lingüística, con la que se halla relacionado, del hombre formado desde el punto de vista literario: en él, la diversidad intencional del habla (que existe también en todo dialecto vivo, cerrado) pasa a la diversidad de lenguajes; ya no es un lenguaje, sino un diálogo entre lenguajes.

La lengua literaria nacional de un pueblo, con una cultura artística prosística desarrollada, especialmente novelesca, con una historia ideológico-verbal rica e intensa, es, en esencia, un microcosmos que refleja el macrocosmos del plurilingüismo, tanto na-

cional como europeo. La unidad del lenguaje literario no es la unidad de un sistema lingüístico cerrado, sino la unidad, muy específica, de «lenguajes» que han entrado en contacto y se han entendido recíprocamente (uno de ellos es el lenguaje poético, en sentido restringido). En esto reside la especificidad metodológica del problema del lenguaje literario.

La conciencia lingüística socio-ideológica concreta, al devenir activa desde el punto de vista creativo, es decir, literariamente activa, se halla previamente inmersa en el plurilingüismo, y, de ninguna manera, en un lenguaje único, incontestable. La conciencia lingüístico literaria activa encuentra, siempre y en todas partes (en todas las épocas históricamente conocidas de la literatura), «lenguajes» y no un lenguaje. Se encuentra ante la necesidad de *elegir un lenguaje.* En cada una de sus manifestaciones literario-verbales se orienta activamente en el plurilingüismo, en donde ocupa una posición, elige un «lenguaje». Sólo quedándose en el marco de una existencia cerrada, sin escritura y sin sentido, al margen de los caminos de la formación social-ideológica, puede el hombre no asimilar esa actividad lingüística basada en la elección, y permanecer sin turbarse en la certeza y la predeterminación lingüística de su propia lengua.

En el fondo, también un hombre así tiene que ver con lenguajes y no con un lenguaje; pero el lugar de cada uno de aquellos está bien determinado y es indiscutible; el paso de uno al otro está predeterminado y es inconsciente, como el paso de una habitación a otra. Dichos lenguajes no se enfrentan entre sí en la conciencia del hombre respectivo; éste no intenta relacionarlos entre sí, no intenta ver alguno de ellos con los ojos del otro.

Así, un campesino analfabeto que se hallase a mil leguas de cualquier centro, sumergido sencillamente en una existencia cotidiana inamovible, y hasta inmutable para él, viviría en el interior de varios sistemas lingüísticos: rogaría a dios en un lenguaje (el eslavo eclesial), cantaría canciones en otro, hablaría en familia en un tercero, y, al empezar a dictar al amanuense una petición a las autoridades del distrito, intentaría hablar en un cuarto (correcto-oficial, «criptológico»). Todos ellos son *lenguajes diferentes,* incluso desde el punto de vista de las características social-dialectológicas abstractas. Sin embargo, no estaban relacionados dialógicamente en la conciencia lingüística del campesino; éste

pasaba inconscientemente, automáticamente, de uno a otro: cada uno era indiscutible en su lugar, y era indiscutible el lugar de cada uno. Todavía no sabía mirar a uno de los lenguajes (y al universo verbal correspondiente) con los ojos del otro (al lenguaje cotidiano y al universo de la existencia cotidiana con el lenguaje de la oración o de la canción, o al revés)[14].

En el momento en que comenzase en la conciencia de nuestro campesino el esclarecimiento recíproco y crítico de los lenguajes, en el momento en que se viese que son diferentes, y hasta contradictorios, que los sistemas ideológicos y las visiones del mundo, indisolublemente ligadas a esos lenguajes, se contradijesen y no estuviesen tranquilamente unas junto a otras, desaparecería la certeza y la predeterminación de tales lenguajes y comenzaría entre ellos una orientación activa, basada en la elección.

El lenguaje y el mundo de la oración, el lenguaje y el mundo de la canción, el lenguaje y el mundo del trabajo y de la existencia cotidiana, el lenguaje específico y el mundo de la administración del distrito, el nuevo lenguaje y el nuevo mundo del obrero que ha venido de la ciudad de vacaciones, todos esos lenguajes y mundos, saldrían, antes o después, de la situación de equilibrio estable y muerto, poniendo de relieve su plurilingüismo.

La conciencia lingüística literariamente activa encontró, seguramente con anterioridad, un plurilingüismo mucho más variado y profundo, tanto en el lenguaje literario como fuera de él. Este hecho fundamental debe constituir el punto de partida de todo estudio de la vida estilística de la palabra. El carácter del plurilingüismo preexistente y los medios de orientación existentes en él, determinan la vida estilística concreta de la palabra.

El poeta está obligado por la idea de un lenguaje único y de un enunciado unitario, con carácter de monólogo, cerrado. Estas ideas son inmanentes a los géneros poéticos con los que trabaja el poeta. De esta manera se determinan los medios de orientación del poeta en el plurilingüismo real. El poeta debe entrar en posesión plena y personal de su lenguaje, debe asumir igual responsabilidad ante todos sus aspectos, someterlos a todos solamente a sus intenciones. Cada palabra debe expresar directamente la intención del poeta; entre el poeta y su palabra no debe existir ninguna distancia. El poeta debe partir del lenguaje como conjunto inten-

---

[14] Como es lógico, hemos simplificado premeditadamente: hasta un un cierto punto, el campesino real siempre supo hacer eso, y lo hacía.

cional único: ninguna estratificación suya, ninguna variedad de lenguaje, y menos aún de lenguas extranjeras, debe tener reflejo alguno, importante o no, en la obra poética.

Para ello, el poeta ha de vaciar las palabras de intenciones ajenas, utilizar sólo esas palabras y formas, y hacerlo de tal manera que pierdan su relación con determinados estratos intencionales y con ciertos tejidos del lenguaje. Tras las palabras de la obra poética no deben percibirse las imágenes típicas y objetuales de los géneros (excepto del género poético mismo), de las profesiones, de las corrientes (excepto de la corriente a la que pertenece el poeta), de los conceptos sobre el mundo (excepto la concepción única del poeta mismo), las imágenes típicas o individuales de los hablantes, de sus maneras de hablar, de sus entonaciones típicas. *Todo lo que se incorpora a la obra debe ahogar en el Leteo, y olvidar, su anterior existencia en contextos ajenos: el lenguaje sólo puede recordar su existencia en contextos poéticos (ahí son también posibles reminiscencias concretas).*

Naturalmente, existe siempre un círculo limitado de contextos, más o menos concretos, cuya relación debe percibirse intencionalmente en la palabra poética. Pero esos contextos son puramente semánticos y, por decirlo así, abstracto-acentuados; son impersonales con respecto a la lingüística, o en todo caso, no ha de sentirse tras ellos una especificidad lingüística demasiado concreta, una manera verbal precisa, etc.; tras ellos no debe asomar ninguna figura lingüística socio-típica (de un posible personaje-narrador) sólo existe un rostro en todas partes —el rostro lingüístico del autor, responsable de cada palabra como si fuera la suya propia. Sea cual sea el número y las variantes de esos hilos semánticos y acentuales, las asociaciones, las indicaciones, las alusiones, las coincidencias que provienen de cada palabra poética, satisfacen todos a un solo lenguaje, una sola perspectiva, y no a contextos sociales plurilingües. Es más, la dinámica del símbolo poético (por ejemplo, el desarrollo de la metáfora) supone, precisamente, esa unidad del lenguaje, relacionado directamente con su objeto. El plurilingüismo social que hubiese penetrado en la obra, estratificando el lenguaje, habría hecho posible un desarrollo normal, así como también el movimiento en ella del símbolo.

El ritmo de los géneros poéticos no favorece en nada la estratificación fundamental del lenguaje. *El ritmo, al originar la implicación directa de cada elemento del sistema de acentuación en*

el conjunto (a través de las unidades rítmicas más inmediatas), destruye en germen los mundos y figuras socio-verbales que se encuentran potencialmente en la palabra: en cualquier caso, el ritmo les impone ciertas fronteras, no les permite desarrollarse, materializarse. El ritmo consolida y refuerza todavía más la unidad y el carácter cerrado de la esfera del estilo poético, y del lenguaje único postulado por el estilo respectivo.

Como resultado de ese esfuerzo de vaciamiento de las intenciones y de los acentos ajenos de todos los aspectos del lenguaje, de eliminación de todas las huellas del plurilingüismo social, se crea en la obra poética la unidad tensional del lenguaje. Esa unidad puede ser inocente, y sólo se da en épocas muy raras de la poesía, cuando ésta no sale del marco del círculo social ingenuo-cerrado en sí mismo, único y no diferenciado todavía, cuya ideología y cuyo lenguaje no se han estratificado aún realmente. En general sentimos la tensión profunda y consciente mediante la cual el lenguaje poético único de la obra se eleva del caos del plurilingüismo del lenguaje literario vivo, del que es contemporáneo.

Así procede el poeta. El prosista-novelista (y en general casi todos los prosistas) va por un camino totalmente diferente. Admite en su obra el plurifonismo y el plurilingüismo del lenguaje literario y extraliterario, no disminuyendo, de esa manera, las cualidades de la obra, sino, antes al contrario, contribuyendo a su profundización (ya que contribuye a su conciencia individualizadora). En base a esa estratificación del lenguaje, a su diversidad e, incluso, a la diversidad de lenguas, construye su estilo, conservando al mismo tiempo la unidad de la personalidad creadora y la de su estilo (aunque ésta sea de orden diferente).

El prosista no depura las palabras de intenciones y tonos ajenos, no destruye los gérmenes del plurilingüismo social, no arrincona las figuras lingüísticas y los modos del habla (potenciales personajes-narradores) que asoman tras las palabras y las formas del lenguaje, sino que dispone todas esas palabras y formas a distancias diferentes del núcleo semántico último de su obra, de su propio centro intencional.

El lenguaje del prosista se coloca según niveles más o menos adecuados al autor y a su instancia semántica última: algunos elementos del lenguaje expresan abierta y directamente (como en poesía) las intenciones semánticas y expresivas del autor; otros, refractan esas intenciones: el autor no se solidariza por completo con tales palabras y las acentúa de manera diferente —humoris-

ticamente, irónicamente, paródicamente, etc.[15]; una tercera categoría se halla todavía más lejos de su instancia semántica última, y refracta todavía más bruscamente sus intenciones; y, finalmente, existen algunos elementos faltos por completo de las intenciones del autor: éste no se autoexpresa en ellos (como autor de la palabra), sino que los *muestra* como objeto verbal específico, son para él absolutamente objetivables. Por eso la estratificación del lenguaje —en géneros, profesiones, grupos sociales en sentido estrecho, concepciones del mundo, corrientes, individualidades—, y la diversidad social de lenguaje y de las lenguas (dialectos), se ordenan de manera especial al incorporarse a la novela, convirtiéndose en un sistema artístico específico que instrumenta el tema intencional del autor.

Así, el prosista puede separarse del lenguaje de su obra —además, en grados diferentes—, de sus diversos estratos y aspectos. Puede utilizar ese lenguaje sin entregarse por entero, manteniéndolo semiajeno o totalmente ajeno, pero obligándole a su vez, en última instancia, a servir a sus intenciones. El autor no habla en ese lenguaje, del cual se separa en una u otra medida, sino como si lo hiciera a través de dicho lenguaje, algo más fortalecido, objetivado, que se halla a una cierta distancia de sus labios.

El prosista novelista no prescinde de las intenciones ajenas del lenguaje diversificado de sus obras, no destruye los horizontes socio-ideológicos (de macro y micromundos) que se desarrollan tras el plurilingüismo, sino que los introduce en su obra. El prosista utiliza las palabras ya pobladas de intenciones sociales ajenas y las obliga a servir a sus nuevas intenciones, a servir al segundo amo. Por eso se refractan las intenciones del prosista, y se refractan según diversos ángulos, en función del carácter social ideológico ajeno, del fortalecimiento y la objetivación de los lenguajes del plurilingüismo que se refractan.

La orientación de la palabra entre enunciados y lenguajes ajenos, así como todos los fenómenos y posibilidades específicas relacionados con esa orientación, adquieren significación artística en el estilo novelesco. La plurifonía y el plurilingüismo penetran en la novela, y en ella se organizan en un sistema artístico armo-

[15] Es decir, las palabras, si hemos de entenderlas como palabras directas, no son suyas; pero son suyas si son presentadas irónicamente, mostradas intencionalmente, etc., es decir, entendidas desde la correspondiente distancia.

nioso. En esto reside la característica específica del género novelesco. La estilística adecuada a esa particularidad del género novelesco sólo puede ser *la estilística sociológica*. El diálogo interno, social, de la palabra novelesca, necesita la revelación del contexto social concreto de la misma que define toda su estructura estilística, su «forma» y su «contenido», pero no desde el exterior, sino desde el interior; porque el diálogo social suena en la palabra misma, en todos sus elementos (tanto en los del «contenido» como en los de la «forma»).

El desarrollo de la novela reside en la profundización de la dialogización, en la ampliación y refinamiento de la misma. Cada vez quedan menos elementos neutrales, inmutables, de la misma sin incorporarse al diálogo («la verdad petrificada»). El diálogo penetra en las profundidades moleculares y, finalmente, en las intraatómicas.

Evidentemente, la palabra poética es también social; pero las formas poéticas reflejan procesos sociales de más larga duración: por así decir, las «tendencias seculares» de la vida social. Pero la palabra novelesca reacciona con mucha sensibilidad a los más pequeños cambios y oscilaciones de la atmósfera social; y, como se ha dicho, reacciona toda ella, todos sus elementos.

Introducido en la novela, el plurilingüismo está sometido a elaboración artística. Las voces sociales e históricas que pueblan el lenguaje —todas sus palabras y sus formas—, que le proporcionan intelecciones concretas determinadas, se organizan en la novela en un sistema estilístico armonioso que expresa la posición ideológico-social *diferenciada* del autor, en el marco del plurilingüismo de la época.

Capítulo III

EL PLURILINGÜISMO EN LA NOVELA

Son muy variadas las formas compositivas de penetración y organización del plurilingüismo en la novela, elaboradas en el transcurso de la evolución histórica de dicho género, en sus diferentes aspectos. Cada una de tales formas compositivas está vinculada a determinadas posibilidades estilísticas, requiere determinadas formas de elaboración artística de los «lenguajes» del

plurilingüismo introducidos. Aquí vamos sólo a detenernos en las formas que son fundamentales y típicas en la mayor parte de las variedades de la novela.

La forma más evidente —y muy importante, a su vez, desde el punto de vista histórico— de penetración y organización del plurilingüismo la representa la llamada novela humorística, cuyos representantes fueron Fielding, Smollett, Sterne, Dickens, Tackeray, etc., en Inglaterra, e Hippel y Jean-Paul en Alemania.

En la novela humorística inglesa encontramos la reproducción humorístico-paródica de casi todos los estratos del lenguaje literario, hablado y escrito, de ese tiempo. Casi todas las novelas de los autores clásicos mencionados que han destacado en esta variedad del género, constituye una enciclopedia de todos los estratos y formas del lenguaje literario: la narración, en función del objeto a representar, reproduce paródicamente las formas de la elocuencia parlamentaria, de la elocuencia judicial, del proceso verbal parlamentario o del judicial, las formas de las noticias periodísticas, el lenguaje seco de los círculos de negocios de la City, la murmuración de los chismosos, el habla pedante de los sabios, el estilo épico elevado, el estilo bíblico, el de los hipócritas sermones moralizantes, o finalmente, la manera de hablar de los personajes concretos y socialmente determinados que constituyen el objeto de la narración.

Esta estilización (por regla general paródica) de los estratos del lenguaje (géneros, profesiones, etc.) es interrumpida a veces por la palabra directa (generalmente patética o sentimental-idílica) del autor; la palabra que realiza directamente (sin refracción) las intenciones semánticas y valorativas del autor. Pero el lenguaje en la novela humorística está basado en un modo de utilización totalmente específico del «lenguaje común». Ese «lenguaje común» —por regla general el lenguaje medio, hablado y escrito, de un cierto círculo— es tomado por el autor como *opinión general*, como la actitud verbal normal ante los hombres y las cosas, del círculo social respectivo; como el *punto de vista corriente, y como la valoración corriente*. En una u otra medida, el autor se separa de ese lenguaje común, se aleja de él y lo objetiviza, obligando a que sus propias intenciones se refracten por medio de la opinión general (siempre superficial, y frecuentemente hipócrita), realizada en el lenguaje.

Tal actitud del autor ante el lenguaje como opinión general, no es inamovible; se halla en continuo estado de movimiento activo y de oscilación (a veces rítmica): el autor exagera paródicamente —unas veces mucho y otras poco— estos o aquellos aspectos del «lenguaje común», revelando bruscamente, en ocasiones, su inadecuación al objeto, o por el contrario, llegando otras veces a casi solidarizarse con él, manteniéndose tan sólo a una distancia ínfima; en determinados casos puede llegar incluso a hacer sonar en él la «verdad» del otro; es decir, funde completamente su voz con el lenguaje respectivo. Al mismo tiempo, cambian también, lógicamente, los elementos del lenguaje común que han sido exagerados paródicamente, o sobre los cuales se ha arrojado una sombra objetual. El estilo humorístico exige dicho movimiento activo del autor hacia y desde el lenguaje, la modificación constante de la distancia entre aquel y el lenguaje, y el paso sucesivo de la luz a la sombra de unos u otros aspectos del lenguaje. En caso contrario, tal estilo hubiera sido monótono o hubiera pretendido la individualización del narrador, es decir, otra forma distinta de introducción y organización del plurilingüismo.

Precisamente, en la novela humorística se separan de ese fondo principal del «lenguaje común», de la opinión corriente impersonal, las estilizaciones paródicas del lenguaje de los géneros, de las profesiones y de otros lenguajes, acerca de las cuales ya hemos hablado, así como los bloques compactos de la palabra directa (patética, didáctico-moral, elegiaco-sentimental o idílica) del autor. De esta manera, la palabra directa del autor se realiza en la novela humorística en las estilizaciones directas, indiscutibles, de los géneros poéticos (idílicos, elegíacos, etc.) o retóricos (el patetismo, el didactismo moral). El paso del lenguaje corriente a la parodia de los lenguajes de los géneros, etc., y a la palabra directa del autor, puede ser más o menos progresivo, o por el contrario, brusco. Este es el sistema del lenguaje de la novela humorística.

Vamos a detenernos en el análisis de algunos ejemplos de Dickens*, tomados de su novela *La pequeña Dorrit:*

1) «La conferencia tuvo lugar una tarde a las cuatro o a las cinco, mientras toda la región de Harley Street, Cavendish Square, resonaba con el estrépito de ruedas de carruajes y dobles aldabo-

* Para la traducción del inglés de los ejemplos que se citan, hemos utilizado la versión que hace José Méndez Herrera de *La pequeña Dorrit* en las «Obras Completas» de Charles Dickens, Editorial Aguilar, Madrid, 1962. *(N. de los T.)*

nazos. Había llegado al punto que hemos dicho, cuando el señor Merdle regresó a casa *después de dedicarse a sus diarias ocupaciones de hacer que el nombre de Inglaterra fuese más y más respetado en todas las regiones del mundo civilizado capaces de apreciar las empresas comerciales de alcance mundial y las combinaciones gigantescas de la habilidad y del capital.* Aunque nadie sabía a punto fijo en qué consistían las empresas del señor Merdle, salvo que servían para acuñar dinero, todos las definían de ese modo en las grandes ocasiones, constituyendo la última versión elegante de la parábola del camello y de la aguja el aceptar esa frase sin entrar a averiguar más» (Tomo VI, Lib. I, Cap. XXXIII).

En cursiva hemos subrayado la estilización paródica del lenguaje de los discursos solemnes (en el parlamento, en los banquetes). El paso a tal estilo viene preparado por la construcción de la frase, concebida ya desde el comienzo, en tonos épicos un tanto solemnes. Luego sigue —ahora en el lenguaje del autor (y por lo tanto en otro estilo)— la revelación de la significación paródica de la caracterización solemne de las ocupaciones de Merdle: tal caracterización se muestra como «discurso ajeno» y podría estar entre comillas («todos las definían de ese modo en las grandes ocasiones...»).

De esta manera se ha introducido aquí, en la palabra del autor (narración), un *lenguaje ajeno en forma disimulada,* es decir, sin ninguna de las características formales del lenguaje ajeno —directo o indirecto. Por eso no es sólo lenguaje de otro en otra «lengua», sino un enunciado ajeno en una «lengua» ajena para el autor, en la lengua arcaizada de los géneros oratorios oficial-solemnes e hipócritas.

2) «Un par de días después se anunció a toda la capital que el señor Edmundo Sparkler, *hacendado,* hijo político del eminente señor Merdle, el de reputación mundial, era nombrado como uno de los lores del Negociado de Circunloquios; y se lanzó una proclama a todos los verdaderos clientes, para que supiesen que ese admirable *nombramiento tenía que ser acogido como un homenaje generoso y gracioso que rendía el generoso y gracioso Décimo a los intereses comerciales que en un gran país comercial deben siempre..., etc., etc., con estrépito de trompetas.* Apuntalado por esa marca de la pleitesía del Gobierno, el maravilloso Banco y todas las demás empresas maravillosas avanzaron y pros-

peraron; y los papanatas boquiabiertos acudían a Harley Street, Cavendish Square, sólo para contemplar la casa en que vivía aquel prodigio dorado» (Tomo VI, Lib. 2, Cap. XII).

Tenemos aquí, en cursiva, un discurso ajeno en lenguaje ajeno (oficial-solemne) introducido de manera abierta. Pero ese discurso está rodeado, de manera disimulada, de un *discurso ajeno disperso* (en el mismo lenguaje oficial-solemne) que prepara la introducción de la forma abierta y le permite manifestarse. Prepara el característico añadido en lenguaje oficial al nombre de Sparkler, del término «hacendado» y concluye con el epíteto de «maravilloso». Este epíteto no pertenece, como es lógico, al autor, sino a la «opinión general», que ha generado la especulación en torno a las hinchadas empresas de Merdle.

3) «... la comida era como para abrirlo [el apetito]. En su composición entraron los platos más raros, cocinados con suntuosidad y servidos con suntuosidad; las frutas más selectas; los vinos más exquisitos; las maravillas del arte humano en oro y plata, porcelana y cristal; innumerables delicias para los sentidos del gusto, del olfato y de la vista. *¡Oh y qué maravilloso este Merdle, qué hombre grande, qué hombre magistral, qué hombre de dotes tan divinas y tan envidiables...; en una palabra: qué hombre más rico»* (Tomo VI, Lib. 2, Cap. XII).

El comienzo es una estilización paródica del estilo épico elevado. Siguen luego los elogios entusiastas a Merdle, el enmascarado discurso ajeno del coro de admiradores (en cursiva). Sirve de colofón la revelación de la base real de esos elogios, que desenmascara la hipocresía del coro: los términos «maravilloso», «grande», «magistral», «de dotes tan divinas y tan envidiables», pueden ser sustituidos por una sóla palabra: «rico». Este desenmascaramiento, perteneciente al autor, se une directamente, en el marco de la misma proposición simple, al discurso ajeno desenmascarador. La acentuación entusiasta de la alabanza, se complica por medio de la segunda acentuación irónico-indignada que predomina en las últimas palabras desenmascaradoras de la proposición.

Se trata aquí de una *construcción híbrida* típica, con dos acentos y dos estilos. Llamamos construcción híbrida al enunciado que, de acuerdo con sus características gramaticales (sintácticas) y compositivas, pertenece a un sólo hablante; pero en el cual, en realidad, se mezclan dos enunciados, dos maneras de hablar, dos

estilos, dos «lenguas», dos perspectivas semánticas y axiológicas. Repetimos que, entre estos enunciados, estilos, «lenguas» y perspectivas, no existe ninguna frontera formal-compositiva ni sintáctica; la separación de voces y de lenguajes se desarrolla en el marco de un único todo sintáctico, frecuentemente en los límites de una proposición simple; incluso muchas veces, la misma palabra pertenece simultáneamente a dos lenguajes, tiene dos perspectivas que se cruzan en la construcción híbrida y tienen, por lo tanto, dos sentidos contradictorios, dos acentos (ver ejemplos más abajo). Las construcciones híbridas tienen una enorme importancia en el estilo novelesco[16].

4) «Pero el señor Tito Percebe era un hombre que se abrochaba la levita hasta arriba y que, *por consiguiente*, era persona sesuda» (Volumen VI, Lib. 2, Cap. XII).

He aquí un ejemplo de *motivación seudoobjetiva*, que se presenta como uno de los aspectos del discurso ajeno disimulado, y en el caso en cuestión, de la opinión corriente. Según todos los indicios formales, la motivación pertenece al autor, el autor se solidariza formalmente con ella: pero, en esencia, tal motivación se sitúa en el horizonte subjetivo de los personajes o en el de la opinión general.

La motivación seudoobjetiva es característica, en general, del estilo novelesco[17], por ser una de las variantes de construcción híbrida en forma de discurso ajeno disimulado. Las conjunciones subordinadas y las locuciones conjuntivas (ya que, porque, a causa de, a pesar de, etc.), y todas las palabras introductorias lógicas (entonces, por consiguiente, etc.) pierden la intención directa del autor, adquieren resonancias ajenas, se convierten en refractivas o, incluso en completamente objetuales.

Esta motivación es especialmente característica del estilo humorístico, en el que predomina la forma de discurso ajeno, de otro (de personajes concretos o, con más frecuencia, de discurso colectivo)[18].

5) «De la misma manera que un incendio inmenso llena los aires con sus estallidos hasta una gran distancia, la llama sagrada

[16] Para más detalles acerca de las construcciones híbridas y su importancia, ver Cap. IV.

[17] En la épica, ésta no es posible.

[18] Ver las motivaciones grotescas seudoobjetivas en Gógol.

que los poderosos Percebes habían animado hizo que el aire resonase más y más con el apellido de Merdle. Estaba en todos los labios y resonaba en todos los oídos. No hubo jamás, no había habido jamás, no deberá volver a haber jamás, hombre como el señor Merdle. Nadie, como ya dijimos antes, sabía lo que él había hecho; pero *todos sabían que era el hombre más grande que había existido»* (Volumen VI, Lib. 2, Cap. XIII).

Tenemos aquí una introducción épica «homérica» (naturalmente, paródica), en la que está engastada la alabanza a Merdle de la multitud (el discurso ajeno disimulado de un lenguaje ajeno). Sigue luego el discurso del autor; sin embargo, se ha conferido carácter objetivo a la redacción del hecho de que todos sabían (en cursiva). Parece que ni tan siquiera el autor duda de ello.

6) «Aquel hombre ilustre, distinguido ornamento nacional, el señor Merdle, proseguía su brillante carrera. Empezó a correr en círculos muy extensos la opinión de que *quien había hecho a la sociedad el admirable servicio de enriquecerse de tal manera a costa suya* no debía seguir siendo un hombre plebeyo. Hablábase confiadamente de un título de *baronet;* y con frecuencia se mencionaba incluso el de par» (Volumen VI, Lib. 2, Cap. XXIV).

Hallamos aquí la misma solidaridad ficticia con la opinión general, entusiasta e hipócrita, acerca de Merdle. Todos los epítetos atribuidos a Merdle en la primera proposición son epítetos de la opinión general, es decir, del discurso ajeno disimulado. La segunda proposición —«Empezó a correr en círculos muy extensos la opinión...», etc.— está realizada en estilo objetivo subrayado, no como opinión subjetiva, sino como reconocimiento de un hecho objetivo y totalmente indiscutible. El epíteto «que había hecho a la sociedad el admirable servicio», está situado por completo en el plano de la opinión general, que repite los elogios oficiales; pero la proposición subordinada contigua a ese elogio, «de enriquecerse de tal manera a costa suya [de la sociedad —M.B.], son palabras del mismo autor (como si estuvieran entre paréntesis en el texto citado). La proposición principal continúa en el plano de la opinión general. De esta manera, las palabras desenmascaradoras del autor se intercalan en la cita de la «opinión general». Tenemos ante nosotros una construcción híbrida típica, donde el discurso director del autor es la proposición subordinada, y el discurso ajeno la proposición principal. La proposición

principal y la subordinada están construidas en diferentes horizontes semánticos y axiológicos.

Toda esta parte de la acción de la novela, que se desarrolla en torno a Merdle y a los personajes que se hallan en relación con él, viene dada a través del lenguaje (más exactamente, de los lenguajes) de la opinión general hipócrita-entusiasta; consecutivamente, se estiliza paródicamente el lenguaje corriente de las lisonjas mundanas, el solemne de las declaraciones oficiales y de los brindis en los banquetes, el estilo épico elevado y el estilo bíblico. La atmósfera que se crea alrededor de Merdle, la opinión general acerca del mismo y de sus empresas, contagian también a los héroes positivos de la novela; en particular, al lúcido Panks, que llega a invertir toda su fortuna —suya y de la pequeña Dorrit— en las infladas empresas de Merdle.

7) «El médico se había comprometido a llevar la noticia a Harley Street. Foro no se sintió con fuerzas para volver en el acto a *sus embaimientos del más ilustre y notable Jurado que él había visto en los bancos, porque era un Jurado y él no se lo podía decir a su docto amigo, con el que fracasarían todos los sofismas superficiales y con el que no valdrían el acto y las habilidades profesionales "de que tan desdichadamente se abusa"* (así era como tenía pensado iniciar su perorata a los jurados); dijo, pues que le acompañaría y que se pasearía por cerca de la casa mientras su amigo permanecía en el interior» (Volumen VI, Lib. 2, Cap. XXV).

Es esta una construcción híbrida expresada categóricamente, en la que, en el marco del discurso (informativo) del autor —«Foro no se sintió con fuerzas para volver en el acto a sus embaimientos... del Jurado... dijo, pues que le acompañaría [al médico], etc.— se inserta el comienzo del discurso preparado por el abogado, y ese discurso se presenta como epíteto abierto junto al complemento directo del autor, «del jurado». Las palabras «del jurado» entran tanto en el contexto del discurso informativo del autor (en calidad de complemento necesario junto a la palabra «embair»), como en el contexto del discurso paródico-estilizado del abogado. La misma palabra «embair», al pertenecer al autor, subraya el carácter paródico de la reproducción del discurso del abogado, cuyo sentido hipócrita se reduce precisamente al hecho de que tal jurado no podía ser embaído.

8) «Sacaron la consecuencia de que, siendo la señora Merdle una mujer a la moda y de buena familia, que se había visto sacrificada por las intrigas *de un plebeyo brutal* (como se descubrió que lo era el señor Merdle, desde la coronilla de su cabeza hasta la suela de sus zapatos, en cuanto lo vieron arruinado), sacaron la consecuencia de que era preciso que su clan la defendiese activamente, mirando por los intereses de esa misma clase social» (Volumen VI, Lib. 2, Cap. XXXIII).

Se trata de una construcción híbrida análoga, en la que la definición de «sacrificada por las intrigas de un plebeyo brutal», que pertenece a la opinión general del círculo mundano, va unida al discurso del autor que desenmascara la hipocresía y la codicia de tal opinión general.

Así es toda la novela de Dickens. En consecuencia, todo su texto podría estar lleno de comillas destacando los islotes del discurso directo y puro, disperso, del autor, azotados en todas partes por las olas del plurilingüismo. Pero resultaba imposible hacer eso, porque, como hemos visto, la misma palabra forma parte a la vez, frecuentemente, del discurso ajeno y del discurso del autor.

El habla del otro —narrada, remedada, presentada bajo una cierta luz, dispuesta a veces en masas compactas, en ocasiones dispersada esporádicamente, impersonal en la mayoría de los casos (la «opinión general», los lenguajes profesionales y los de los géneros)— no está separada claramente en ninguna parte del habla del autor: las fronteras son intencionadamente lábiles y ambiguas, recorren a veces el interior de un todo sintáctico, a veces el interior de la proposición simple, y separan en otras ocasiones las partes principales de la proposición. Este variado *juego de las fronteras de los discursos*, de los lenguajes y las perspectivas, constituye uno de los aspectos más importantes del estilo humorístico.

Así, el estilo humorístico (de tipo inglés) se basa en la estratificación del lenguaje corriente y en las posibilidades de delimitar, en una u otra medida, las intenciones propias de sus estratos, sin identificarse totalmente con estos. *Precisamente, la diversidad de lenguajes, y no la unidad del lenguaje común normativo, es lo que constituye la base del estilo.* La verdad es que ese plurilingüismo no se sale aquí del marco del lenguaje literario, unitario desde el punto de vista lingüístico (según características lingüísticas abstractas), no se convierte en plurilingüismo auténtico, y está orientado a una comprensión lingüística-abstracta en el plano de un

lenguaje único (es decir, no precisa el conocimiento de diferentes dialectos o lenguas). Pero la comprensión lingüística es el elemento abstracto de la comprensión concreta y activa (implicada dialógicamente) del plurilingüismo vivo, introducido en la novela y organizado desde el punto de vista artístico.

En los predecesores de Dickens —en Fielding, Smollett y Sterne, iniciadores de la novela humorística inglesa— encontramos la misma estilización paródica de los diferentes estratos y géneros del lenguaje literario; pero en ellos, la distancia es más grande, más acentuada la exageración (especialmente en Sterne). La percepción paródico-objetual de diversas variantes del lenguaje literario, penetra (especialmente en Sterne) incluso en los estratos más profundos del pensamiento ideológico literario y expresivo, convirtiéndose en parodia de la estructura lógica y expresiva de toda palabra ideológica (científica, retórico-moral, poética) como tal (casi con el mismo radicalismo que en Rabelais).

En la estructura del lenguaje de Fielding, Smollett y Sterne tiene un papel muy importante la parodia literaria en sentido estricto (de la novela de Richardson en los dos primeros, y de casi todas las variantes contemporáneas de la novela en Sterne). La parodia literaria aleja todavía más al autor del lenguaje, complica aún más su actitud ante el lenguaje literario de su tiempo, incluso en el propio campo de la novela. La palabra novelesca que predomina en la época respectiva, se objetiviza y se convierte en medio de refracción de las nuevas intenciones del autor.

El papel de la parodia literaria de la variante predominante de la novela, es muy importante en la historia de la novela europea. Puede decirse que los modelos y variantes novelescos más importantes se han creado en el proceso de destrucción paródica de universos novelescos precedentes. Así procedieron Cervantes, Mendoza*, Grimmelshausen, Rabelais, Lesage, etc.

En Rabelais, cuya influencia ha sido muy grande en toda la prosa novelesca, y especialmente en la novela humorística, la actitud paródica hacia casi todas las formas de la palabra ideológica —filosófica, moral, científica, retórica, poética—, especialmente hacia las formas patéticas de ésta (para Rabelais siempre hay equivalencia entre patetismo y mentira), ha sido llevada con pro-

* Referencia a Diego Hurtado de Mendoza, a quien Valerio Andrés Taxandro y Andrés Schott atribuyeron en 1607-1608 la autoría del *Lazarillo de Tormes* y que hoy está practicamente descartada. *(N. de los T.)*

fundidad hasta la parodia del pensamiento lingüístico en general. Esa ridiculización de la palabra humana mentirosa está expresada en Rabelais, entre otros, en la destrucción paródica de las estructuras sintácticas realizada a través de llevar al absurdo algunos de sus elementos lógicos y expresivo-acentuados (por ejemplo, predicados, glosas, etc.). La separación de lenguaje (naturalmente, también a través de sus medios), el desprestigio de toda intencionalidad y expresividad abiertas y directas (en la seriedad «arrogante») de la palabra ideológica, como falsa y convencional, premeditadamente inadecuada a la realidad, hacen que la prosa de Rabelais llegue a una pureza casi extrema. Pero la verdad opuesta a la mentira casi no consigue tener en él ninguna expresión intencional-verbal directa, su *propia* palabra; sólo suena ésta en la acentuación paródica-desenmascaradora de la mentira. La verdad se restablece llevando la mentira al absurdo; pero ella misma no busca palabras, tiene miedo a enredarse en la palabra, a quedarse atascada en el patetismo verbal.

Subrayando la enorme influencia de la «filosofía de la palabra» de Rabelais —expresada no tanto en afirmaciones directas, sino especialmente en la práctica de su estilo verbal— en toda la prosa novelesca posterior, y principalmente en los grandes modelos de la novela humorística, vamos a citar la confesión puramente rabelaisiana de Yorik, el héroe de Sterne, que puede servir de epígrafe a la historia de la orientación estilística más importante de la novela europea:

«Pienso incluso si en el origen de tal *fracas** no estaría su fatal predisposición a la broma; porque, a decir verdad, Yorik experimentaba un rechazo espontáneo, irrefrenable, hacia la seriedad; no hacia la auténtica seriedad, que es valiosa por sí sola (donde fuese precisa ésta, él se convertía, durante días enteros y hasta semanas, en la persona más seria del mundo), sino hacia la seriedad fingida que sirve para ocultar la ignorancia y la estupidez: estaba siempre en permanente guerra con ella, y no le daba cuartel por muy oculta y protegida que se encontrase.

»Llevado por la conversación, sostenía a veces que la seriedad es una auténtica holgazana, y, además, de las del género más peligroso: las astutas; decía estar profundamente convencido de que en un año arruinaba y dejaba en camisa a mayor número de gente honesta y sensata que todos los carteristas y ladrones juntos en siete

* Jaleo, en francés en el original. *(N. de los T.)*

años. La sincera bondad del corazón alegre, solía decir, no es peligrosa para nadie y no puede perjudicar sino, en todo caso, a uno mismo. Pero el sentido real de la seriedad reside en un cierto propósito y, por tanto, en engañar; es una manera aprendida de llegar a tener fama entre la gente de hombre más inteligente y conocedor de lo que se es en realidad; y por ello, la seriedad, pese a todas sus pretensiones, nunca ha sido mejor ilustrada —y no pocas veces lo ha sido peor— que en la definición que hace años dio de ella un francés gracioso, que dijo: la seriedad es el comportamiento misterioso del cuerpo que ha de encubrir las faltas del espíritu. Yorik se pronunció de inmediato y atrevidamente acerca de tal definición, en el sentido de que debía grabarse en letras de oro».

Junto a Rabelais tenemos a Cervantes, que, en cierta medida, logra incluso sobrepasarle en cuanto a influencia en el conjunto de la prosa novelesca. La novela humorística inglesa está profundamente impregnada del espíritu de Cervantes. No es ninguna casualidad que el mismo Yorik, en su lecho de muerte, citara las palabras de Sancho Panza.

En los humoristas alemanes (en Hippel y, especialmente, en Jean-Paul), la actitud ante el lenguaje y su estratificación en géneros, profesiones, etc., por ser en el fondo sterneiana, se profundiza —como en Sterne— en la problemática puramente filosófica del enunciado literario e ideológico como tal. El aspecto filosófico-psicológico de la actitud del autor ante su palabra, relega muchas veces a un último plano al juego de intenciones con los estratos concretos, especialmente los de los géneros y los ideológicos, del lenguaje literario (ello se refleja en las teorías estéticas de Jean-Paul)[19].

De esta manera, la estratificación del lenguaje literario, su plurilingüismo, es una premisa indispensable del estilo humorístico, cuyos elementos deben de proyectarse en diversos planos lingüísticos; al mismo tiempo, las intenciones del autor, al refractarse a través de todos estos planos, no pueden atribuirse por entero a ninguno de ellos. Parece como si el autor no tuviera lenguaje propio; pero tiene su estilo, su regla única, orgánica, de juego con los lenguajes, y de refracción en ellos de sus auténticas intenciones semánticas y expresivas. Este juego con los lenguajes y, frecuentemente, la ausencia total de la palabra directa, completa-

[19] La razón del pensamiento ideológico literario, realizada en formas y métodos de pensamiento, es decir, el horizonte lingüístico de la razón humana normal, se convierte, según Jean-Paul, en infinitamente pequeña y ridícula a la luz de la idea de la razón. El humor es un juego con la razón y con sus formas.

mente *personal*, no disminuye, como es lógico, la intencionalidad profunda general, es decir, la significación ideológica de la obra entera.

En la novela humorística, la introducción del plurilingüismo y su utilización estilística se caracterizan por dos particularidades:

1) Se introduce la diversidad de «lenguas» y de horizontes ideológico-verbales —de los géneros, profesiones, castas y grupos sociales (el lenguaje del noble, del granjero, del comerciante, del campesino), de las corrientes, los lenguajes usuales (de los chismosos, de la charlatanería mundana, de los lacayos), etc.—, si bien, es verdad, preferentemente, en el marco del lenguaje literario escrito y hablado; además, estos lenguajes no se fijan, en la mayoría de los casos, a ciertas personas (héroes, narradores), sino que se introducen bajo forma impersonal «de parte del autor», alternándose (sin tomar en consideración las fronteras formales precisas) con la palabra directa del autor.

2) Los lenguajes y horizontes socio-ideológicos introducidos (aunque, como es lógico, utilizados para la refracción de las intenciones del autor), son desenmascarados y destruidos como falsos, hipócritas, interesados, limitados, e inadecuados a la realidad. En la mayoría de los casos, todas esas lenguas, ya constituidas, reconocidas oficialmente, autoritarias, que han obtenido la supremacía, son lenguas retrógradas, condenadas a morir y a ser sustituidas. Por eso predominan diferentes formas y grados de *estilización paródica* de los lenguajes introducidos, que, en los representantes más radicales, rabelaisianos[20], de esta variante de la novela (en Sterne y en Jean-Paul), se aproxima al rechazo a toda seriedad sincera y directa (la auténtica seriedad consiste en la destrucción de toda seriedad falsa, no sólo de la patética, sino también de la sentimental)[21], se acerca a la crítica fundamentada de la palabra como tal.

Esta forma humorística de introducción y organización del plurilingüismo en la novela, difiere radicalmente del grupo de

[20] Naturalmente, el mismo Rabelais no puede ser situado, ni cronológicamente ni en cuanto a su esencia, junto a los representantes de la novela humorística en sentido estricto.

[21] Sin embargo, la seriedad sentimental no está del todo superada (especialmente en Jean-Paul).

formas definidas por medio de la introducción de un autor convencional personificado y concreto (el habla escrita) o de un narrador (el habla oral).

El juego con el autor convencional es también característico de la novela humorística (Sterne, Hippel, Jean-Paul), y viene ya de Don Quijote. Pero ese juego es ahí un procedimiento puramente compositivo, que acentúa la relatividad general, la objetivación y parodización de las formas y los géneros literarios.

El autor y el narrador convencional adquieren una significación completamente distinta cuando se introducen como exponentes de un horizonte lingüístico, ideológico-verbal, especial, de un punto de vista especial acerca del mundo y los acontecimientos, de valoraciones y entonaciones especiales; especiales, tanto con respecto al autor, a su palabra directa, real, como a la narración literaria «normal», del lenguaje literario «normal».

Ese carácter especial, ese distanciamiento del autor o del narrador convencional con respecto al autor real y al horizonte literario normal, puede tener diferentes grados y presentar rasgos diferentes. Pero, en todo caso, ese especial horizonte ajeno, ese especial punto de vista ajeno acerca del mundo, los introduce el autor por su productividad, teniendo en cuenta su capacidad para, de un lado, mostrar el objeto de la representación bajo una nueva luz (descubrir en el objeto vertientes y aspectos nuevos), y, de otro, presentar también bajo una nueva luz ese horizonte literario «normal», en cuyo trasfondo se perciben las particularidades del relato del narrador.

Por ejemplo, Belkin, como narrador, es elegido (más exactamente creado) por Pushkin como punto de vista «non poético», especial, acerca de objetos y temas poético-tradicionales (son particularmente característicos e intencionados el tema de Romeo y Julieta en *Señorita-campesina* o las románticas «danzas macabras» en *El fabricante de ataúdes.* Belkin, así como los narradores del tercer nivel de cuyos relatos se hizo cargo, es un hombre «prosaico», carente de pathos poético. Los desenlaces «prosaicos» y felices de los argumentos, y la forma misma del relato, rompen las expectativas de los efectos poéticos tradicionales. En esta incomprensión del pathos poético reside la productividad prosística del punto de vista de Belkin.

Maxim Maximich en *Un héroe de nuestro tiempo, Rudyi Panko,* los narradores de *La nariz* y *El capote,* los cronistas de Dostoievski, los narradores folklóricos y los personajes-narradores

en Miélnikov-Pechorsky, Mamin-Sibiriak, los narradores folclóricos y costumbristas de Lieskov, los personajes narradores en la literatura populista, y, finalmente, los narradores simbolistas y post simbolistas —Remízov, Zamiatin, etc.—, junto con todas las diferencias en las formas de narración (oral y escrita), así como en los lenguajes de la narración (literarios, profesionales, sociales, costumbristas, regionales, dialectales, etc.), se introducen siempre como puntos de vista ideológico verbales, específicos y limitados, pero productivos en su misma especificidad y limitación; como horizontes especiales, opuestos a las perspectivas literarias y a los puntos de vista en cuyo trasfondo se perciben.

El discurso de tales narradores es siempre un *discurso ajeno* (en relación con la palabra directa, real o posible, del autor) en un *discurso ajeno* (en relación con la variante del lenguaje literario al que se opone el lenguaje del narrador).

También en este caso tenemos ante nosotros un «discurso indirecto», pero no en un lenguaje, sino a través de un lenguaje, a través de un medio lingüístico ajeno; es decir, una refracción, igualmente, de las intenciones del autor.

El autor y su punto de vista no sólo se expresan a través del narrador, de su discurso y su lenguaje (que en una u otra medida son objetuales, demostrados), sino también a través del objeto de la narración, que es un punto de vista diferente del punto de vista del narrador. Más allá del relato del narrador leemos el segundo relato —el relato del autor que narra lo mismo que el narrador, pero refiriéndose además al narrador mismo—. Cada momento del relato lo percibimos claramente en dos planos: en el plano del narrador, en su horizonte semántico-objetual y expresivo, y en el plano del autor, que se expresa de manera refractiva en el mismo relato y a través de él. En ese horizonte del autor entra también, junto con todo lo narrado, el mismo narrador con su palabra. Nosotros adivinamos los acentos que ha puesto el autor, tanto en el objeto del relato como en el relato mismo, y en la imagen del narrador que se descubre en el proceso del relato. No percibir ese segundo nivel intencional-acentuado del autor significa no entender la obra.

Pero como ya hemos dicho, el relato del narrador, o del autor convencional, se estructura en el trasfondo del lenguaje literario normal, del horizonte literario habitual. Cada momento del relato está relacionado con ese lenguaje normal y con ese horizonte, les es opuesto; les es opuesto, además, de manera *dialogís-*

tica, como un punto de vista opuesto a otro punto de vista, como una valoración opuesta a otra valoración, como un acento opuesto a otro acento (y no sólo como dos fenómenos lingüístico-abstractos). Tal correlación y conjugación dialógica de esos dos lenguajes y de esos dos horizontes, permite que se realice la intención del autor de manera que la percibamos claramente en cada momento de la obra. El autor no se encuentra en el lenguaje del narrador ni en el lenguaje literario normal con el que está relacionado el relato (aunque puede estar más cerca de uno que de otro), pero utiliza ambos para no situar por completo sus intenciones ni en uno ni en otro; utiliza en cada momento de su obra esa evocación recíproca, ese diálogo de los lenguajes, para quedarse neutral en sentido lingüístico, como tercero, en la discusión entre los dos (aunque ese tercero pueda ser preconcebido).

Todas las formas que introducen al narrador o al autor convencional, significan, en una u otra medida, la libertad del autor frente al lenguaje único; libertad relacionada con la relativización de los sistemas lingüístico-literarios, y que revela la posibilidad del autor, en sentido lingüístico, de no autodefinirse, de transferir sus intenciones de un sistema lingüístico a otro, de unir el «lenguaje de la verdad» al «lenguaje corriente», de decir lo *propio* en un lenguaje ajeno y lo *ajeno* en el propio lenguaje.

Dado que en todas estas formas (el relato del narrador, el del autor convencional, o el de alguno de los personajes) tiene lugar la refracción de las intenciones del autor, son posibles por ello, también en éstas —al igual que en la novela humorística—, distancias diferentes entre los elementos separados del lenguaje del narrador y del autor: la refracción puede ser mayor o menor, pero es posible, en determinados momentos, la unión casi total de las voces.

Otra forma de introducción y de organización del plurilingüismo en la novela, forma utilizada por todas las novelas sin excepción, es el habla de los héroes.

El habla de los héroes, que dispone en la novela —en una u otra medida— de autonomía semántico-literaria, de su propio horizonte, debido a ser un habla ajena en un lenguaje ajeno, puede también refractar las intenciones del autor y, por lo tanto, puede representar en cierta medida el segundo lenguaje del autor. Junto a eso, el habla de los héroes influencia casi siempre (a veces poderosamente) al habla del autor, desparramando en ella las pala-

bras ajenas (el discurso ajeno disimulado del héroe), e introduciendo así la estratificación, el plurilingüismo.

También por eso, allí donde no existe humor, ni parodia, ni ironía, etc., ni donde tampoco existe narrador, ni autor convencional, ni héroe narrador, el plurilingüismo, la estratificación del lenguaje, sirven de base, sin embargo, al estilo novelesco. Y ahí donde el lenguaje del autor, visto superficialmente, parece unitario y consecuente, abierto y directamente intencional, descubrimos, sin embargo, tras ese plano nítido, monolingüe, el carácter tridimensional de la prosa, el plurilingüismo profundo que impregna el objetivo del estilo y lo define.

Así, el lenguaje y el estilo de las novelas de Turguéniev parecen únicos y puros. Sin embargo, ese lenguaje único está muy lejos, también en Turguéniev, del absolutismo poético. En su parte fundamental, ese lenguaje es atraído, arrastrado a la lucha de puntos de vista, de valoraciones y acentuaciones introducidas por los héroes, contagiado por sus intenciones antagónicas y sus estratificaciones; en él están esparcidas las palabras, palabritas, expresiones, definiciones y epítetos, contaminados de intenciones ajenas, con las que el autor no se solidariza totalmente, y a través de las que refracta sus propias intenciones. Nosotros percibimos claramente las diferentes distancias entre el autor y los diversos elementos de su lenguaje, que recuerdan los universos sociales y los horizontes ajenos. Notamos claramente los diferentes grados de presencia del autor y de *su última instancia semántica*, en los diferentes elementos de su lenguaje. La diversidad y estratificación del lenguaje sirve en Turguéniev como uno de los factores estilísticos más importantes, e instrumenta su verdad de autor y su conciencia lingüística, conciencia de prosista, relativizada.

En Turguéniev, el plurilingüismo social es introducido, predominantemente, en los discursos directos de los héroes, en los diálogos. Pero, como hemos dicho ese plurilingüismo se halla también en el habla del autor, en torno a los personajes, creando las zonas especiales *de los héroes*. Esas zonas están formadas por los semidiscursos de los héroes, las diferentes formas de transmisión disimulada de la palabra ajena, las palabras y palabritas dispersas del discurso ajeno; por la invasión, en el discurso del autor, de elementos expresivos ajenos (puntos suspensivos, interrogaciones, exclamaciones). La zona es el sector de la acción de la voz del héroe, que se une, de una u otra manera, a la voz del autor.

Sin embargo, repetimos, la instrumentación novelesca del tema está concentrada en Turguéniev, en los diálogos directos; los héroes no crean a su alrededor zonas amplias y densas; los híbridos estilísticos desarrollados y complejos son en Turguéniev bastante raros.

Detengámonos en algunos ejemplos de plurilingüismo diseminado en las obras de Turguéniev:

1) «Su nombre era Nikolai Petrovich Kirsánov. A unas quince verstas de la pequeña venta, poseía una hermosa finca de doscientas almas o —como él mismo decía, tras haber deslindado su tierra de la de los campesinos e instalado una "granja"— de *dos mil desiatinas de tierra*» (*Padres e hijos*, Cap. I).

Las nuevas expresiones, características de la época y del estilo liberal, van aquí entre comillas o se usan restrictivamente.

2) «Empezaba a sentir una secreta irritación. A su natural aristocrático le sublevaba la total desenvoltura de Bazarov. *Ese hijo de matasanos no sólo no se intimidaba, sino que, incluso, respondía entrecortadamente y sin ganas; en el sonido de su voz había algo de grosero y hasta atrevido*» (*Padres e hijos*, Cap. VI).

La tercera proposición de este párrafo, al ser por sus características sintácticas formales una parte del discurso del autor, es a la vez, por la selección de las expresiones («ese hijo de matasanos») y por su estructura expresiva, un discurso ajeno disimulado (de Pavel Petróvich).

3) «Pavel Petróvich se sentó en el canto de la silla. Llevaba un traje matinal de estilo inglés y muy elegante; lucía en la cabeza un pequeño fez. El fez y la corbatita anudada con descuido mostraban la libertad de la vida campesina, pero el cuello almidonado de la camisa —*que, como debe ser en el atuendo matinal, no era blanca, sino abigarrada*— se incrustaba en la afeitada barbilla con la inexorabilidad acostumbrada» (*Padres e hijos*, Cap. V).

La característica irónica del atavío matutino de Pavel Petróvich está concebida precisamente en tono del gentleman, al estilo de Pavel Petróvich. La afirmación «como debe ser en el atuendo matinal» no es, lógicamente, una simple afirmación del autor, sino una norma, expresada irónicamente, de un gentleman del círculo de Pavel Petróvich. Tal afirmación podría, incluso, ponerse entre comillas. Es una motivación pseudoobjetiva.

4) *«La afabilidad en el comportamiento de Matvei Ilich sólo se podía igualar a su magnificencia.* Con todo el mundo se mostraba amistoso: hacia unos con un matiz de repugnancia, hacia otros, con un matiz de respeto; con las damas se deshacía «en vrai chevalier français», y reía incensamentemente con una risa voluminosa, sonora e igual, *como correponde a un alto dignatario»* (*Padres e hijos*, Cap. XIV).

Análoga característica irónica, desde el punto de vista del dignatario mismo. La misma motivación seudoobjetiva: «como corresponde a un alto dignatario».

5) «A la mañana siguiente Nezhdánov se trasladó al apartamento que Sipiaguin tenía en la ciudad, y allí, en un gabinete espléndido, lleno de muebles de sobrio estilo, *y totalmente conforme a la dignidad de un hombre de estado liberal y de un gentleman...»* (*Tierras vírgenes*, Cap. IV).

Es análoga la construcción seudoobjetiva.

6) «Semion Petróvich servía en el Ministerio de la Corte, y tenía el título de cadete de cámara; *el patriotismo le impedía entrar en la diplomacia*, a la que todo parecía llamarle: su educación, su hábito al gran mundo, sus éxitos con las mujeres, e incluso, su aspecto físico...» (*Tierras Vírgenes*, Cap. V).

La motivación del rechazo a la carrera diplomática es seudoobjetiva. Toda la caracterización está realizada en el tono, y desde el punto de vista, del mismo Kaloméitsev, finalizando con el discurso directo de éste —que, según sus características sintácticas, es una proposición subordinada—, junto al discurso del autor («todo parecía llamarle..., pero dejar Rusia...» y etc.).

7) «Kaloméitsev había llegado a la provincia de S... con dos meses de vacaciones, para ocuparse de la hacienda, es decir, para "asustar a unos y apretar a otros" *¡Pues sin eso, no era posible!»* (*Tierras Vírgenes*, Cap. V).

El final de este párrafo es un ejemplo característico de afirmación seudoobjetiva. Precisamente, para darle la apariencia de juicio objetivo del autor, no está puesta entre comillas, como lo están las palabras precedentes de Kaloméitsev incluidas en el discurso del autor, sino que está colocada ex profeso inmediatamente después de tales palabras.

8) «En cambio, Kaloméitsev colocó sin prisas su redondo cristalito entre la ceja y la nariz, y clavó sus ojos en el *estudiantillo que tenía el coraje de no compartir* sus "recelos"» *Tierras Vírgenes*, Cap. VII).

Esta es una típica construcción híbrida. Tanto la proposición subordinada, como el complemento directo («estudiantillo») de la proposición principal del autor, están representadas en el tono de Kaloméitsev. La elección de las palabras («estudiantillo», «tenía el coraje de no compartir») viene determinada por el acento indignado de Kaloméitsev; al mismo tiempo, en el contexto del discurso del autor, esas palabras están impregnadas del acento irónico del autor; por eso, la construcción está doblemente acentuada (expresión irónica-imitación de la indignación del héroe).

Y finalmente, vamos a poner algunos ejemplos de penetración de los elementos expresivos del discurso ajeno (puntos suspensivos, interrogaciones, exclamaciones) en el sistema sintáctico del discurso del autor.

9) «Extraño era el estado de su alma. Cuántas sensaciones y caras nuevas en los últimos dos días... Por primera vez había establecido relaciones con una joven de la que —al parecer— se había enamorado; había asistido a los inicios de una empresa, a la que —por lo visto— había dedicado todas sus fuerzas... ¿Y qué? ¿Se alegraba? No. ¿Vacilaba? ¿Tenía miedo? ¿Estaba desconcertado? ¡Naturalmente que no! ¿Acaso sentía al menos esa tensión de todo su ser, esa atracción hacia adelante, hacia las primeras filas de combatientes que provoca la proximidad de la lucha? Tampoco. Pero, en fin, ¿acaso creía en esa empresa? ¿Acaso creía en su amor? ¡Maldito esteta! ¡Excéptico! —pronunciaban sin sonido sus labios—. ¿Por qué ese cansancio, esa ausencia hasta del deseo de hablar cuando acababa de gritar y enfurecerse? ¿Qué voz interior quería apagar con ese grito?» (*Tierras Vírgenes*, Cap. XVIII).

Aquí tenemos de hecho una forma no propiamente directa del discurso del héroe. Según sus características sintácticas es el discurso del autor, pero toda su estructura es de Nezhdánov. Es su habla interna, pero trasmitida por orden del autor, *con preguntas provocadoras del autor y con reservas irónico-desenmascaradoras* («al parecer»), aunque conservando el colorido expresivo de Nezhdánov.

Así es la forma narrativa de los monólogos internos en Turguéniev (y, en general, una de las formas más divulgadas de narra-

ción de los discursos latinos en la novela). Esa forma de narración introduce en el curso desordenado e intermitente del monólogo interno del héroe (pues ese desorden e intermitencia habría que reproducirlos al utilizar el discurso directo), el orden y la armonía estilística; además, por sus características sintácticas (tercera persona) y estilísticas principales (lexicológicas y otras), esta forma permite combinar, orgánica y armoniosamente, el monólogo interno ajeno con el texto del autor. Pero, al mismo tiempo, permite conservar las estructuras expresivas del monólogo interno de los héroes, ese cierto no acabar de decir y la inestabilidad, características del discurso interno; cosa por completo imposible en la reproducción rigurosa y lógica del discurso indirecto. Tales características hacen que la forma respectiva sea la más útil para la reproducción del monólogo interno de los héroes. Como es natural, esa forma es híbrida, pudiendo ser más o menos activa la voz del autor e introducir su segundo acento en el discurso reproducido (irónico, indignado, etc.).

La misma hibridación, la misma mezcla de acentos, la misma supresión de fronteras entre el discurso del autor y el ajeno, puede también obtenerse mediante otras formas de reproducción de los discursos de los héroes. Cuando sólo existen tres clichés sintácticos de reproducción (el habla directa, la indirecta y la directa ajena), el variado juego de los discursos, y su recíproco cruzamiento y contaminación, se realiza mediante la combinación de tales clichés, y —en especial— a través de los distintos procedimientos para el encuadramiento dialógico y la estratificación de los mismos en el contexto del autor.

Los ejemplos de Turguéniev que hemos mostrado caracterizan suficientemente el papel del héroe como factor estratificante del lenguaje de la novela y de introducción del plurilingüismo. Como se ha dicho, el héroe de la novela tiene siempre su zona, su esfera de influencia en el contexto del autor en que está envuelto, que rebasa —a veces en mucho— el marco del discurso directo reservado a dicho héroe. El campo de acción de la voz de un personaje importante debe, en todo caso, ser mayor que el de su discurso verdaderamente directo. La zona que está alrededor de los héroes principales de la novela es enormemente específica desde el punto de vista estilístico: en ella predominan las más variadas formas de construcción híbrida y siempre está, de una u otra manera, dialogizada; en ella se desarrolla el diálogo entre el autor y sus héroes: no un diálogo dramático, disgregado en réplicas, sino un

diálogo novelesco específico, realizado en el marco de construcciones aparentemente en forma de monólogo. La posibilidad de tal diálogo es uno de los privilegios esenciales de la prosa novelesca, inalcanzable tanto para los géneros dramáticos, como para los puramente poéticos.

Las zonas de los héroes constituyen una materia muy interesante para los análisis estilísticos y lingüísticos: en ellas podemos encontrar construcciones que arrojan una luz completamente nueva sobre los problemas de la sintaxis y la estilística.

Finalmente, vamos a detenernos en una de las más importantes, esenciales, formas de introducción y organización del plurilingüismo en la novela: los géneros intercalados.

La novela permite la incorporación a su estructura de diferentes géneros, tanto literarios (novelas, piezas líricas, poemas, escenas dramáticas, etc.), como extraliterarios (costumbristas, retóricos, científicos, religiosos, etc.). En principio, cualquier género puede incorporarse a la construcción de la novela; efectivamente, es muy difícil encontrar un género que no haya sido incorporado nunca por alguien a la novela. En general, los géneros incorporados a la novela conservan su flexibilidad estructural y su autonomía, así como su especificidad lingüística y estilística.

Es más, existe un grupo especial de géneros que juega un papel esencial en la construcción de la novela, y que, a veces, determina directamente la estructura del conjunto de la novela, creando las variantes especiales del género novelesco. En él están: la confesión, el diario íntimo, el diario de viajes, la biografía, la carta y algunos otros géneros. Todos ellos, no sólo pueden entrar en la novela como parte constitutiva fundamental, sino determinar también la forma de la novela como un todo (novela-confesión, novela-diario, novela-epistolar, etc.). Cada uno de los mismos tiene sus formas semántico-verbales de asimilación de los diferentes aspectos de la realidad. La novela utiliza precisamente tales géneros como formas elaboradas de asimilación verbal de la realidad.

Es tan grande el papel de esos géneros incorporados a la novela, que puede parecer que la novela no dispone de su propia manera verbal primaria de abordar la realidad, y tiene necesidad de un tratamiento previo de ésta por parte de otros géneros, siendo ella misma tan sólo la unión sincrética secundaria de esos géneros verbales primarios.

Todos los géneros que se incorporan a la novela le aportan sus propios lenguajes, estratificando así su unidad lingüística y profundizando, de manera nueva, la diversidad de sus lenguajes. Los lenguajes de los géneros extraliterarios introducidos en la novela, adquieren a menudo tanta importancia, que la intercalación del género respectivo (por ejemplo, del epistolar) crea una nueva época no sólo en la historia de la novela, sino también en la historia de la lengua literaria.

Los géneros intercalados en la novela, tanto pueden ser directamente intencionales como completamente objetuales, es decir, carentes por completo de las intenciones del autor —no se trata de una palabra pronunciada, sino solamente mostrada como cosa—; pero, con más frecuencia, refractan, en una u otra medida, las intenciones del autor, al mismo tiempo que algunos de sus elementos pueden situarse de manera diferente ante la última instancia semántica de la obra.

Así, los géneros poéticos en verso (por ejemplo, líricos), intercalados en la novela, pueden ser, desde el punto de vista poético, directamente intencionales, llenos de sentido. De esa manera son, por ejemplo, las poesías introducidas por Goethe en *Wilhelm Meister*. De tal forma intercalan sus versos en la prosa los románticos, que —es sabido— consideraban la presencia de versos en la novela (en tanto que expresión intencional directa del autor) como la característica constitutiva de ese género. En otros casos, las poesías intercaladas refractan las intenciones del autor; por ejemplo, la poesía de Lenski en *Eugenio Oneguin*: *dónde, dónde habéis quedado*... Y si las poesías de *Wilhelm Meister* pueden ser atribuidas directamente a la lírica de Goethe (cosa que se hace), en cambio, los versos de Lenski no pueden atribuirse, en ningún caso, a la lírica de Pushkin, salvo si se les incluye en la serie especial de las «estilizaciones poéticas» (donde también deben ser incluidos los versos de Griniov en *La hija del capitán*. Finalmente, los versos intercalados en la novela también pueden ser casi por completo objetuales; por ejemplo, la poesía del capitán Lebiadkin en *Los demonios*, de Dostoievski.

La situación es también análoga en el caso de introducción en la novela de diferentes sentencias y aforismos: estos pueden igualmente fluctuar entre los puramente objetivos («la palabra mostrada»), y los directamente intencionales, es decir, los que son sentencias filosóficas del autor mismo, llenas de sentido (la palabra incondicional, pronunciada sin reservas y sin distancias). Así,

en las novelas de Jean-Paul, tan ricas en aforismos, encontramos una amplia gama de graduaciones valorativas de tales aforismos: desde los puramente objetuales hasta los directamente intencionales, con los grados más diversos de refracción de las intenciones del autor.

En *Eugenio Oneguin*, los aforismos y las sentencias están dadas en un plano paródico o irónico; es decir, las intenciones del autores, en mayor o menor medida, están refractadas en estas máximas. Así, por ejemplo, la siguiente sentencia:

> El que ha vivido y pensado, no puede,
> En el alma, no despreciar a la gente;
> A quien ha sentido, le desasosiega
> El fantasma de los días que no pueden volver,
> Ya no existen para él los embelesos,
> Para él es la serpiente de los recuerdos,
> El arrepentimiento le corroe.

está presentada en un plano ligeramente paródico, aunque se siente permanentemente la aproximación, y hasta la unión, con las intenciones del autor. Pero ya los siguientes versos:

> Todo esto da a menudo
> Mucha gracia a la conversación...

(del autor convencional con Oneguin) subrayan los acentos paródico-irónicos, arrojan una sombra objetual a esa sentencia. Observemos que la misma está construida en el radio de acción de la voz de Oneguin, en su horizonte, con sus acentos personales.

Pero aquí, la refracción de las intenciones del autor, en el radio del eco de la voz de Oneguin, en la zona de Oneguin, es diferente, por ejemplo, a la de la zona de Lenski (véase la parodia casi objetual de sus versos).

Este ejemplo puede ilustrar la influencia, analizada más arriba, del discurso del héroe en el discurso del autor: el aforismo citado está impregnado de las intenciones de Oneguin (byronianas, de moda); por eso, el autor no se solidariza del todo con él, guarda una cierta distancia.

Mucho más compleja es la situación en la novela cuando se intercalan los géneros fundamentales (la confesión, el diario íntimo, etc.). También ellos aportan sus lenguajes a la novela; pero estos son importantes, primordialmente como puntos de vista objetual-productivos, carentes de convencionalidad literaria, que

ensanchan el horizonte lingüístico literario, ayudando a conquistar para la literatura nuevos universos de la concepción verbal, ya sondeados y parcialmente conquistados en otras esferas —extraliterarias— de la vida del lenguaje.

El juego humorístico de los lenguajes, la narración «no del autor» (del narrador, del autor convencional, del personaje), los discursos y las zonas de los héroes, y finalmente, los géneros intercalados o encuadrados, son las principales formas de introducción y organización del plurilingüismo en la novela. Todas ellas permiten que se realice la modalidad de utilización indirecta, disimulada, distanciada, de los lenguajes. Todas ellas marcan la relativización de la conciencia lingüística —dan expresión de la sensación propia de esa conciencia—, de la objetivación del lenguaje, de sus fronteras históricas, sociales y hasta de sus principios (las fronteras del lenguaje como tal). Esta relativización de la conciencia lingüística, en ningún caso reclama también la relativización de las intenciones semánticas: en el terreno de la conciencia lingüística de la prosa, las intenciones pueden ser indiscutibles. Pero precisamente porque la idea de un lenguaje único (como lenguaje incontestable) le es ajena a la prosa novelesca, la conciencia prosística debe de instrumentar, aunque sean indiscutibles, sus intenciones semánticas. Esa conciencia se siente encorsetada *en uno solo* de los múltiples lenguajes del plurilingüismo, le es insuficiente un solo timbre lingüístico.

Nos hemos referido únicamente a las formas principales, características de las variantes más importanes de la novela europea; pero, como es natural, no se agotan en ellas los posibles medios de introducción y de organización del plurilingüismo en la novela. Es posible, a su vez, la combinación de todas estas formas en ciertas novelas concretas y, por lo tanto, en las variantes de género creadas por estas novelas. Tal modelo clásico y puro del género novelesco es *Don Quijote* de Cervantes, que realiza, con una profundidad y amplitud excepcionales, todas las posibilidades literarias de la palabra novelesca plurilingüe y con diálogo interno.

El plurilingüismo introducido en la novela (sean cuales sean las formas de introducción), es el *discurso ajeno en lengua ajena* y sirve de expresión refractada de las intenciones del autor. La palabra de tal discurso es, en especial, *bivocal*. Sirve simultáneamente a dos hablantes, y expresa a un tiempo dos intenciones di-

ferentes: la intención directa del héroe hablante, y la refractada del autor. En tal palabra hay dos voces, dos sentidos y dos expresiones. Al mismo tiempo, esas dos voces están relacionadas dialogísticamente entre sí; es como si se conocieran una a otra (de la misma manera se conocen dos réplicas de un diálogo, y se estructuran en ese conocimiento recíproco), como si discutieran una con otra. La palabra bivocal está siempre dialogizada internamente. Así es la palabra humorística, la irónica, la paródica, la palabra refractiva del narrador, del personaje; así es, finalmente, la palabra del género intercalado; son todas ellas palabras bivocales, internamente dialogizadas. En ellas se encuentra un diálogo potencial, no desarrollado, el diálogo concentrado de dos voces, de dos concepciones del mundo, de dos lenguajes.

Naturalmente, la palabra bivocal, internamente dialogizada es también posible en un sistema lingüístico cerrado, puro y único, ajeno al relativismo lingüístico de la conciencia prosística, y, por tanto, en los géneros puramente poéticos. Pero no tiene campo en ellos para un desarrollo más o menos importante. La palabra bivocal es muy usual en los géneros retóricos; pero tampoco ahí, al quedarse en el marco de un sistema lingüístico único, se fertiliza en relación profunda con las fuerzas del proceso histórico de formación que estratifica el lenguaje, por ser únicamente, en el mejor de los casos, un eco lejano, reducido a polémica individual, de ese proceso de formación.

Dicha bivocalidad poética y retórica, desvinculada del proceso de estratificación lingüística, puede desarrollarse adecuadamente en el marco de un diálogo individual, en la disputa individual y en la conversación de dos individuos; con todo, las réplicas en ese diálogo serán propias de un único lenguaje: pueden estar en desacuerdo, ser contradictorias, pero no pueden ser plurilingües. Tal bivocalidad, que se queda en el marco de un solo sistema lingüístico, único y cerrado, sin instrumentación socio lingüística auténtica, esencial, sólo puede ser, desde el punto de vista lingüístico, acompañante secundario del diálogo y de las formas polémicas[22]. La dicotomía interna (bivocalidad) de la palabra, suficiente para un lenguaje único y para un estilo concebido como monólogo, no puede ser, en modo alguno, importante: no se trata sino de un juego, de una tempestad en un vaso de agua.

[22] En el neoclasicismo, esa bivocalidad sólo alcanza a ser muy importante en los géneros inferiores, especialmente en la sátira.

No es así la bivocalidad en la prosa. En el terreno de la prosa novelesca, la bivocalidad no extrae su energía, la ambigüedad dialogizada, de las disonancias, incomprensiones y contradicciones individuales (trágicas incluso, y profundamente justificadas en los destinos individuales)[23]. En la novela, esa bivocalidad penetra profundamente en la diversidad socio lingüística esencial de los lenguajes. Es verdad que en la novela, el plurilingüismo, básicamente, está siempre personificado en formas de figuras individuales de gente, con divergencias y contradicciones individualizadas. Pero en ese caso, tales contradicciones en las voluntades e inteligencias individuales están sumergidas en el plurilingüismo social, son reinterpretadas por él. Las contradicciones de los individuos sólo son ahí las crestas de las altas olas de los elementos de la naturaleza del plurilingüismo social, elementos a los que agita y hace contradictorios, de manera autoritaria; llena las conciencias y las palabras de los mismos con su plurilingüismo esencial.

Por eso, la dialogicidad interna de la palabra literaria bivocal en prosa no puede agotarse nunca temáticamente (como tampoco puede agotarse temáticamente la energía metafórica del lenguaje); no puede desarrollarse totalmente en un diálogo directo, argumental o problemático, que actualice por completo la potencia interior-dialógica en el plurilingüismo lingüístico. La dialogicidad interna de la auténtica palabra en prosa, al formarse orgánicamente del lenguaje estratificado y plurilingüe, no puede ser esencialmente dramatizada y acabada desde el punto de vista dramático (realmente acabada); no entra, basta el final, en el marco del diálogo, en el marco de la conversación entre individuos, no se fragmenta por entero en réplicas precisamente delimitadas[24]. Tal bivocalidad prosística está establecida previamente en el lenguaje mismo (igual que la metáfora auténtica, que el mito); en el lenguaje como fenómeno social, que evoluciona históricamente, socialmente estratificado y fragmentado en esa evolución.

La relativización de la conciencia lingüística, su implicación esencial en la multitud y diversidad social de lenguas en proceso de formación, la dispersión de las intenciones semánticas y expresivas de esa conciencia en los lenguajes (igualmente interpretados

[23] En el marco de un universo poético y de un lenguaje único, todo lo que es esencial en esas discordancias y contradicciones puede y debe desarrollarse en un diálogo dramático directo y puro.

[24] Que, en general, son tanto más agudas, dramáticas y acabadas, cuanto más consecuente y unitario es el lenguaje.

e igualmente objetivos), la inevitabilidad del discurso indirecto. reservado, refractado, son, todas ellas, premisas indispensables de la auténtica bivocalidad de la palabra literaria en prosa. Esa bivocalidad la encuentra previamente el novelista en el plurilingüismo que rodea y alimenta su conciencia; no se crea en la polémica retórica individual y superficial entre individuos.

Si el novelista pierde la base lingüística del estilo prosístico, si no sabe alcanzar la altura de conciencia lingüística galileana, relitivizada, o es sordo a la bivocalidad orgánica y al diálogo interno de la palabra viva en proceso de formación, nunca, en ese caso, entenderá ni hará realidad las posibilidades y objetivos verdaderos del género novelesco. Puede, naturalmente, crear una obra que, compositiva y temáticamente, sea muy parecida a una novela que puede ser «confeccionada» totalmente como novela; pero no creará una novela. Siempre lo delatará su estilo. Veremos la unidad genuino-presuntuosa o estúpido-presuntuosa de un lenguaje monovocal plano y puro (o con bivocalidad ficticia, elemental, artificial). Veremos que para ese tipo de autor no es difícil desembarazarse del plurilingüismo: simplemente, no oye el plurilingüismo esencial del lenguaje real; considera ruidos molestos, que deben ser excluídos, a los tonos sociales secundarios, que generan el timbre de las palabras. La novela, separada del plurilingüismo auténtico, degenera en drama en la mayoría de los casos (naturalmente, en un mal drama), con acotaciones amplias y «artísticamente elaboradas». En una novela así, el lenguaje del autor, separado del plurilingüismo, cae inevitablemente en la penosa y absurda situación del lenguaje de las acotaciones escénicas[25].

La palabra bivocal en prosa es ambigua. Pero también es ambigua y polisemántica la palabra poética, en sentido restringido. En eso reside su principal diferencia con la palabra-concepto, la palabra-término. La palabra poética es un tropo que precisa que, en su marco, se perciban claramente dos sentidos.

Se entienda como se entienda la correlación de los sentidos en un símbolo poético (en un tropo), ésta no es, en ningún caso, una correlación de tipo dialógico, y nunca podremos imaginar un tropo (por ejemplo, una metáfora) desarrollado en dos réplicas de diálogo; es decir, los dos sentidos repartidos en dos voces diferentes.

[25] Spielhagen, en sus conocidos trabajos sobre teoría y técnica de la novela, se orienta precisamente hacia esa novela «non novelesca», ignorando, precisamente, las posibilidades específicas del género. Spielhagen, como teórico, ha sido sordo al plurilingüismo y a su producto específico: la palabra bivocal.

Por eso, la ambigüedad (o el polisemantismo) del símbolo, no implican doble acentuación. Por el contrario, la ambigüedad poética satisface a una sola voz y a un solo sistema de acentuación. La correlación de los sentidos en el símbolo puede ser interpretada lógicamente (como una actitud que va de lo particular o lo individual, a lo general: por ejemplo, un nombre propio convertido en símbolo; como una actitud que va de lo concreto a lo abstracto, etc.); puede ser interpretada también, desde el punto de vista filosófico-ontológico, como una relación de representación especial o como una relación entre el fenómeno y la esencia, etc.; se puede poner en primer plano el aspecto emocional-axiológico de esa correlación, pero ningún tipo de relación entre los sentidos se sale, ni puede salirse, del marco de la actitud de la palabra hacia su objeto y hacia los diversos aspectos de ese objeto. Entre la palabra y el objeto se desarrolla todo el acontecimiento, todo el juego del símbolo poético. El símbolo no puede suponer una actitud esencial hacia la palabra ajena, hacia la voz ajena. El polisemantismo del símbolo poético supone la unidad e identidad de la voz con respecto a él, y la completa soledad de la voz en su palabra. En el momento en que en ese juego del símbolo se introduce una voz ajena, un acento ajeno, u otro posible punto de vista, se destruye el plano poético y es transferido el símbolo al plano de la prosa.

Para entender la diferencia entre el doble sentido poético y la bivocalidad de la prosa, es suficiente con que un símbolo sea percibido y acentuado irónicamente (naturalmente, dentro del correspondiente contexto importante); con otras palabras, que sea introducida en él otra voz, que se refracte en él una nueva intención[26]. Con eso, el símbolo poético, aun continuando siendo, como es natural, un símbolo, pasa, al mismo tiempo, al plano de la prosa, se convierte en palabra bivocal: entre la palabra y el objeto se interpone la palabra ajena, el acento ajeno, y cae sobre el símbolo la sombra objetual (como es lógico, la estructura bivocal será primitiva y simple).

[26] Alexei Alexándrovich Karenin tenía la costumbre de desprenderse de algunas palabras y de expresiones relacionadas con ellas. Componía construcciones bivocales sin contexto alguno, exclusivamente en el plano intencional: «Sí, como ves, ese cariñoso marido, tan cariñoso como en el segundo año de la boda, ardía en deseos de verte —dijo él, con su voz lenta y aguda y el tono que casi siempre utilizaba con ella, ese tono de burla hacia la persona que hubiera podido decir eso de verdad» (*Ana Karénina*, Primera Parte, Cap. 30).

Un ejemplo de tal prosificación simple del símbolo poético es la estrofa sobre Lenski de *Eugenio Oneguin:*

> Cantaba al amor, obediente al amor,
> Y su canción era clara
> Como los pensamientos de la cándida doncella,
> Como el sueño del pequeñín, como la luna...[27]

Los símbolos poéticos de esa estrofa están orientados a un tiempo en dos planos: en el plano de la canción de Lenski —en el horizonte semántico y expresivo del «alma de Göttingen»— y en el plano del discurso de Pushkin, para el que el «alma de Göttingen», con su lenguaje y su poética, era un fenómeno nuevo del plurilingüismo literario de la época, que se estaba convirtiendo ya en un hecho típico: un tono nuevo, una voz nueva en la diversidad de las voces del lenguaje literario, de las concepciones literarias, y de la vida gobernada por tales conceptos. Otras voces de ese plurilingüismo de la vida literaria son también: el lenguaje a lo Byron y a lo Chateaubriand de Oneguin, el lenguaje y el universo richardsoniano de Tatiana en el campo, el lenguaje provinciano, local costumbrista en la hacienda de los Lariny, el lenguaje y el universo de Tatiana en Petersburgo, y otros lenguajes, entre los que se encuentran, además, los lenguajes indirectos del autor, que se modifican en el transcurso de la obra. Todo ese plurilingüismo (*Eugenio Oneguin* es una enciclopedia de estilos y lenguajes de la época) instrumenta las intenciones del autor y crea el auténtico estilo novelesco de dicha obra.

De esta manera, las imágenes de la estrofa citada por nosotros se convierten, en el sistema del discurso de Pushkin, en símbolos prosísticos bivocales, al ser ambiguos (metafóricos) los símbolos poéticos en el horizonte intencional de Lenski. Naturalmente, éstos son símbolos literario-prosísticos auténticos que surgen del plurilingüismo del lenguaje literario de la época, en proceso de formación, y no una superficial parodia retórica o una ironía.

Esta es la diferencia entre la bivocalidad artístico práctica y la univocalidad bi o polisemántica del símbolo puramente poético. La ambigüedad de la palabra bivocal está internamente dialogizada; es capaz de generar un diálogo y, verdaderamente, puede generar diálogos entre voces realmente separadas (pero no diálogos

---

[27] El análisis de este ejemplo lo planteamos en el artículo «De la prehistoria de la palabra novelesca» (véase *infra* pp. 411-448).

dramáticos, sino diálogos sin conclusión, en prosa). Sin embargo, al mismo tiempo, nunca se agota en tales diálogos la bivocalidad poética, que no puede ser del todo arrancada de la palabra, ni mediante la desmembración lógico-racional y la redistribución entre las partes de un período monológico único (como en la retórica), ni mediante la ruptura dramática entre las réplicas de un diálogo en proceso de ser acabado. Al generar los diálogos novelescos en prosa, la auténtica bivocalidad no se agota en ellos, sino que queda en la palabra, en el lenguaje, como fuente inagotable de dialogismo; porque el dialogismo interno de la palabra es un acompañante indispensable de la estratificación del lenguaje, una consecuencia de estar superpoblado de intenciones plurilingües. Pero esa estratificación, ese superpoblamiento y sobrecarga intencional de todas las palabras y formas, son el acompañante inevitable del proceso de formación histórico, socialmente contradictorio, del lenguaje.

Si el problema central de la teoría de la poesía es el problema del símbolo poético, el problema central de la teoría de la prosa literaria es el de la palabra bivocal, internamente dialogizada en todos sus diversos tipos y variantes.

Para el prosista-novelista el objeto se ve complicado por la palabra ajena sobre él, puesto en entredicho, interpretado y valorado de manera diferente; es inseparable de una comprensión social plurilingüe. El novelista habla de ese «universo puesto en entredicho» en un lenguaje internamente dialogizado, diversificado. De esa manera, el lenguaje y el objeto se muestran al novelista bajo su aspecto histórico, en su proceso social de formación plurilingüe. Para él no existe el mundo fuera de su comprensión social plurilingüe, y no existe el lenguaje fuera de sus intenciones plurilingües estratificadoras. Por eso, en la novela, al igual que en poesía, es posible la unidad profunda, aunque específica, del lenguaje (más exactamente de los lenguajes) con su objeto, con su mundo. Así como la imagen poética parece generada y desarrollada orgánicamente en el lenguaje mismo, formada en él con anterioridad, de la misma manera, las imágenes novelescas parecen orgánicamente unidas a su lenguaje plurivocal, como formadas anteriormente en su marco, en las profundidades de su propio plurilingüismo orgánico. La «armonización» del mundo y la «re-armonización» del lenguaje se unen en la novela en el acontecimiento único del proceso de formación plurilingüe del mundo, en la comprensión social y en la palabra social.

Y la palabra poética, en sentido restringido, también ha de tratar de alcanzar su objeto a través de la palabra ajena que la complica; encuentra previamente un lenguaje plurilingüe y ha de alcanzar su unidad, que es creada (no viene dada ya hecha), y una intencionalidad pura. Pero ese camino de la palabra poética hacia su objeto y hacia la unidad del lenguaje, camino en el que también encuentra constantemente a la palabra ajena, con la que se interioriza, termina en desecho del proceso de creación y es abandonado, de la misma manera que se abandonan los andamiajes cuando está terminado un edificio; y la obra acabada se levanta como un discurso único y objetual concentrado acerca del mundo «virgen». Esa puridad univocal, esa claridad intencional indiscutible de la palabra poética acabada, se compra al precio de cierto convencionalismo del lenguaje poético.

Si en el terreno de la poesía nace, como filosofía utópica de sus géneros, la idea de un lenguaje puramente poético, retirado del curso corriente de la vida, extrahistórico, un lenguaje de los dioses, en cambio, a la prosa artística le es más cercana la idea de la existencia viva e histórico-concreta de los lenguajes. La prosa literaria supone la *percepción intencional* de la concretización y relativización histórica y social de la palabra viva, de su implicación en el proceso histórico de formación y en la lucha social; y la prosa toma de esa lucha y de ese antagonismo la palabra todavía caliente, todavía no determinada, desgarrada por entonaciones y acentos contrarios, y, así como es, la subordina a la unidad dinámica de su estilo.

Capítulo IV

EL HABLANTE EN LA NOVELA

Hemos visto que el plurilingüismo social, la concepción de la diversidad de los lenguajes del mundo y de la sociedad que instrumenta el tema novelesco, se incorpora a la novela, bien como estilizaciones impersonales cargadas de imágenes de los hablantes, de los lenguajes de los géneros y de las profesiones, y de otros lenguajes sociales, bien como imágenes realizadas de un autor convencional, de los narradores, y, finalmente, de los personajes.

El novelista no conoce un lenguaje único, ingenua (o convencionalmente) indiscutible e incontestable. La lengua le es dada al

novelista estratificada y plurilíngüe. Por eso, incluso en los casos en que el plurilingüismo se queda fuera de la novela, en los casos en que el novelista se presenta con su lenguaje único, definitivamente consolidado (sin distanciamiento, sin refracción, sin reservas), éste sabe que tal lenguaje no es, en general, significativo, indiscutible, que suena en medio del plurilingüismo, que tiene que ser defendido, purificado, protegido, motivado. Por eso tal lenguaje único y directo de la novela es polémico y apologético, es decir, correlacionado dialogísticamente con el plurilingüismo. Eso determina el objetivo, totalmente especial —contestado, contestable y contestatario—, de la palabra en la novela; ésta no puede, ni ingenua, ni convencionalmente, olvidar o ignorar el plurilingüismo que lo rodea.

Así, el plurilingüismo se introduce personalmente —por decirlo así— en la novela, y, materializándose en las figuras de sus hablantes, como fondo dialogizado, determina la resonancia especial de la palabra novelesca directa.

De aquí resulta una particularidad extremadamente importante del género novelesco: el hombre en la novela es, esencialmente, un hombre que habla; la novela necesita de hablantes que aporten su palabra ideológica específica, su lenguaje.

El principal objeto «especificador» del género novelesco, el que crea su originalidad estilística, es el *hablante y su palabra*.

Para la comprensión correcta de esta afirmación será necesario que maticemos con toda claridad tres elementos:

1. En la novela, el hablante y su palabra son el objeto de la representación verbal y artística. La palabra del hablante en la novela no viene simplemente dada ni tampoco reproducida, sino *representada artísticamente*, y, además, representada siempre —a diferencia del drama— por medio *de la palabra* (del autor). Pero el hablante y su palabra, como objeto de la palabra, son un objeto específico: no puede hablarse de la palabra como de otros objetos del habla —cosas sin voz, fenómenos, acontecimientos, etc.—; ésta exige procedimientos formales del habla y de la representación verbal completamente especiales.

2. El hablante en la novela es esencialmente un *hombre social*, históricamente concreto y determinado, y su palabra es un lenguaje social (aunque en germen) y no un «dialecto individual». El carácter individual y los destinos individuales, así como la pa-

labra individual, sólo determinada por ella misma, son para la novela, en sí mismos, indiferentes. Las particularidades de la palabra del héroe procuran siempre una cierta significación social, una difusión social, y son lenguajes potenciales. Por eso la palabra de un héroe puede ser el factor que estratifique el lenguaje, introduciendo el plurilingüismo en él.

3. El hablante en la novela siempre es, en una u otra medida, un *ideólogo*, y sus palabras siempre son *ideologemas*. Un lenguaje especial en la novela es siempre un punto de vista especial acerca del mundo, un punto de vista que pretende una significación social. Precisamente como ideologema, la palabra se convierte en la novela en objeto de representación; por eso la novela no corre peligro de convertirse, sin el objeto, en un juego verbal. Es más, gracias a la representación dialogizada de la palabra plena desde el punto de vista ideológico (en la mayoría de los casos, actual y eficaz), la novela facilita el esteticismo y el juego verbal puramente formal menos que cualquier otro género literario. Por eso, cuando un esteta comienza a escribir una novela, su esteticismo no se manifiesta en la estructura formal de la novela, sino en el hecho de que en la novela está representado un hablante, que es el ideólogo del esteticismo, y que descubre su creencia, sometida a prueba en la novela. Así es *El retrato de Dorian Grey* de Wilde; así son, en sus comienzos, T. Mann, Henry de Régnier, Huysmans, Barrès, André Gide. De esa manera, hasta el esteta que elabora una novela se convierte, dentro de ese género, en un ideólogo que defiende y pone a prueba sus posiciones ideológicas; se convierte en apologista y polemista.

Como hemos dicho, el hablante y su palabra son el objeto especificador de la novela, el que crea la especificidad de ese género. Pero, como es natural, en la novela no sólo está representado el hombre hablante; y éste, no sólo está representado como hablante. El hombre puede actuar en la novela no menos que en el drama o en el ephos; pero esa acción suya viene siempre clarificada ideológicamente, conjugada con la palabra (incluso, aunque ésta sólo sea virtual), tiene un motivo ideológico, y realiza una determinada posición ideológica. La acción y el acto del héroe en la novela son necesarios tanto para la revelación como para la experimentación de su posición ideológica, de su palabra. Aunque,

es verdad que la novela del siglo XIX ha creado una variante muy importante, en la que el héroe no es más que un hablante que no puede actuar y está condenado a un discurso vacío: a los sueños, las predicaciones pasivas, el magisterio, las meditaciones estériles. Así es también, por ejemplo, la novela rusa experimental del intelectual-ideólogo (el ejemplo más sencillo es «Rudin», de Turguéniev).

Este héroe pasivo es sólo una de las variantes temáticas del héroe novelesco. Generalmente, el héroe actúa en la novela no menos que en el ephos. Su diferencia esencial con el héroe épico está en el hecho de que el primero no sólo actúa, sino que también habla, y su acción no tiene únicamente una significación general, indiscutible, y no se desarrolla en un universo épico general significativo e indiscutible. Por eso, tal acción necesita siempre de una restricción ideológica, tras de la cual se encuentra permanentemente una determinada posición ideológica; posición que no es la única posible, y que, por lo tanto, es contestable. La posición ideológica del héroe épico es generalmente significativa para todo el universo épico; el héroe no tiene una ideología *especial*, junto a la cual sea posible la existencia de otras. Naturalmente, el héroe épico puede pronunciar largos discursos (y el héroe novelesco puede callar), pero su palabra no está evidenciada en el plano ideológico (sólo está evidenciada formalmente en la composición y en el argumento), sino que se une a la palabra del autor. Pero tampoco el autor evidencia su ideología, que se confunde con la general, que es la única posible. En el ephos existe un solo, un único horizonte. En la novela existen muchos horizontes, y el héroe, generalmente, actúa en su horizonte específico. Por eso, en el ephos no existen hablantes en tanto que representantes de diversos lenguajes; en éste, de hecho, el hablante es sólo el autor, y la palabra es sólo la palabra única del autor.

En la novela puede también representarse a un héroe que piensa y actúa (y, naturalemente, habla), según las intenciones del autor, de manera irreprochable, exactamente como deben de actuar todos; pero ese carácter novelesco irreprochable está lejos de la ingenua certitud épica. Si no está evidenciada la posición ideológica de tal héroe con respecto a la ideología del autor (se vincula a ella), en todo caso, estará evidenciada con respecto al plurilingüismo que la rodea: el carácter irreprochable del héroe es opuesto, en el plano apologético y polémico, al plurilingüismo. Así son los héroes irreprochables de la novela barroca, los héroes del senti-

mentalismo; por ejemplo, Grandiso. Los actos de esos héroes están clarificados desde el punto de vista ideológico, y armonizados por la palabra apologética y polémica.

La acción del héroe de la novela siempre subrayada en el plano ideológico: vive y actúa en su propio universo ideológico (no en uno épico, único), tiene su propia concepción del mundo, que se realiza en acción y en palabra.

Pero, ¿por qué no puede ser revelada la posición ideológica de un héroe y el universo ideológico que se encuentra en la base de ésta, en las acciones mismas del héroe, y sólo en ellas, sin representar también sus palabras?

El universo ideológico ajeno no puede ser representado adecuadamente sin darle la posibilidad de sonar por sí mismo, sin revelarle su propia palabra. Porque la palabra realmente adecuada a la representación de un universo ideológico específico puede ser su propia palabra; aunque no sola, sino asociada a la palabra del autor. El novelista puede no darle a su héroe la palabra directa, puede limitarse sólo a representar sus actos; pero en esa representación, si es esencial y adecuada, se expresará también, inevitablemente, junto con el discurso del autor, la palabra ajena, la del héroe mismo (véanse las construcciones híbridas analizadas en el capítulo precedente).

Como hemos visto en el capítulo anterior, el hablante en la novela no debe tener, obligatoriamente, forma de héroe. El héroe es sólo una de las formas del hombre hablante (es verdad, que la más importante). Los lenguajes del plurilingüismo se introducen en la novela en forma de estilizaciones paródicas impersonales (como en los humoristas ingleses y alemanes), de estilizaciones non paródicas, de géneros intercalados, en forma de autores convencionales, de *skaz*, y finalmente, incluso el indiscutible discurso del autor, por ser polémico y apologético, es decir, por oponerse, como lenguaje especial, a otros lenguajes del plurilingüismo, se concentra en cierta medida en sí mismo; esto es: no sólo representa, sino que, también, se representa.

Todos estos lenguajes —incluso los que no toman forma en el héroe— aparecen concretados desde el punto de vista histórico y social, y en una u otra medida, objetivados (sólo un lenguaje único, que no tiene a su lado ningún otro lenguaje, puede no estar objetivado); por eso, tras ellos, se traslucen las imágenes de los hablantes, con vestimentas sociales e históricas concretas. No es característica del género novelesco la imagen del hombre en sí, sino, preci-

samente, la *imagen de su lenguaje*. Pero el lenguaje, para convertirse en imagen artística, ha de convertirse en habla en las bocas hablantes, combinándose con la imagen del hombre hablante.

Si el objeto específico del género novelesco es el hablante y su palabra, que pretende significación social y difusión, en tanto que lenguaje especial del plurilingüismo, el problema central de la estilística novelesca puede ser planteado como el *problema de la representación artística del lenguaje, el problema de la imagen del lenguaje.*

Hay que decir que, hasta ahora, este problema no ha sido formulado en toda su amplitud y radicalidad. Por eso, la especificidad de la estilística novelesca escapaba al interés de los investigadores. Pero, sin embargo, ese problema era patente: en el estudio de la prosa artística, la atención de los investigadores se veía atraída más y más por fenómenos específicos tales como la estilización, la parodización de los lenguajes, los *skaz*. Y en todos estos fenómenos es característico el hecho de que en ellos, la palabra no sólo representa sino que se representa; que el lenguaje social (de los géneros, de las profesiones, de las corrientes literarias) se convierte en los mismos en objeto de reproducción libre, orientada en el plano artístico, de reestructuración, de transformación artística: se seleccionan los elementos típicos, característicos o hasta esencialmente simbólicos del lenguaje. El alejamiento de la realidad empírica del lenguaje representado puede ser muy importante, no sólo en el sentido de una selección preconcebida y de una exageración de sus elementos, sino también en el de la creación libre, de acuerdo al espíritu de ese lenguaje, de elementos totalmente alejados del empirismo del lenguaje respectivo. Precisamente, esa potenciación de algunos elementos lingüísticos hasta hacerlos símbolos del lenguaje es especialmente característica de los *skaz* (Lieskov y principalmente Remizov). Todos estos fenómenos (estilización, parodia, *skaz*) son además, como se ha mostrado más arriba, bivocales y bilingües.

De manera concomitante y paralela con dicho interés por los fenómenos de estilización, parodización y *skaz*, se desarrollaba una gran preocupación por el problema de la representación del discurso ajeno, por el problema de las formas sintácticas y estilísticas de esa representación. Preocupación que se manifestó especialmente en el marco de la escuela alemana de filolofía romano-germana. Sus representantes, aunque se centraron básicamente en el aspecto lingüístico estilístico (o hasta estrictamente gramatical) del

problema; se aproximaron mucho —especialmente Leo Spitzer— a la cuestión de la representación artística del discurso ajeno, cuestión central de la prosa novelesca. Sin embargo, no sólo no llegaron a plantear con toda claridad ese problema de la *imagen del lenguaje*, sino que ni siquiera formularon con la amplitud y radicalidad necesarias el de la transmisión del discurso ajeno.

Uno de los temas más difundidos e importantes del habla humana es el de la transmisión y análisis de los discursos ajenos y de la palabra ajena.

En todos los dominios de la vida y de la creación ideológica nuestra habla se ve sobrecargada de palabras ajenas, transmitidas con diversos grados de exactitud e imparcialidad. Cuanto más intensa, diferenciada y elevada es la vida social de la colectividad que habla, tanto mayor es el peso que adquiere entre los objetos del habla la palabra ajena, el enunciado ajeno, como objeto de transmisión interesada, de interpretación, de análisis, de valoración, de refutación, de apoyo, de desarrollo posterior, etc.

El tema del hablante y de su palabra necesita siempre de procedimientos formales especiales. Como hemos dicho, la palabra, en tanto que objeto de la palabra misma, es un objeto *sui generis* que plantea a nuestro lenguaje problemas específicos.

Por eso, antes de pasar a los problemas de la representación artística del discurso ajeno, orientado hacia la imagen del lenguaje, es necesario referirnos a la importancia del tema del hablante y de su palabra en el dominio extraliterario de la vida y de la ideología. Si en ninguna de las formas de trasmisión del discurso ajeno, fuera de la novela, existe una orientación determinada hacia la imagen del lenguaje, en cambio, en la novela, todas esas formas son utilizadas y sirven para fertilizarla, transformándose y subordinándose dentro del marco de la misma en una unidad nueva que tiene una meta precisa (y, viceversa, la novela ejerce una fuerte influencia sobre la percepción y trasmisión extraliterarias de la palabra ajena).

El peso social del tema del hablante es enorme. En la vida de todos los días, oímos hablar a cada paso del hablante y de su palabra. Se puede decir abiertamente que, en la vida diaria, la gente habla más acerca de lo que hablan los demás: transmiten, recuerdan, pesan, analizan las palabras ajenas, las opiniones, las afirmaciones, las informaciones; esas palabras producen indignación,

son aprobadas, contestadas, se hace referencia a ellas, etc. Si escuchamos atentamente retazos de los diálogos de la calle, entre la multitud, en las colas, en los vestíbulos, etc., oiremos que se repiten con frecuencia las palabras «dice», «dicen», «ha dicho»; y en la conversación rápida de la gente, entre la multitud, todo se une en un continuo: «él dice... tú dices... yo digo...». Comprobaremos qué grande es el peso de las expresiones «todos dicen» y «ha dicho», en la opinión pública, en el chismorreo público, en los cotilleos, en las maledicencias, etc. También es necesario tomar en consideración el peso psicológico que tienen en la vida las palabras de otros sobre nosotros, y la importancia que tiene para nosotros el modo en que entendemos e interpretamos esas palabras de los otros («la hermenéutica de la vida cotidiana»).

En las esferas más altas y organizadas de la comunicación cotidiana no disminuye en nada la importancia de nuestro tema. Toda conversación está llena de trasmisiones e interpretaciones de palabras ajenas. En tales conversaciones existe, a cada paso, una «cita» o una «referencia» a lo que ha dicho una determinada persona, a «algunos dicen» o «todos dicen», a las palabras del hablante, a las propias palabras dichas con anterioridad, a un periódico, a una decisión, a un documento, a un libro, etc. La mayor parte de las informaciones y de las opiniones no son comunicadas, generalmente, en forma directa, como propias, sino por referencia a una cierta fuente común no precisada: «he oído», «unos creen», «algunos piensan», etc. Tomemos un caso muy generalizado en la vida cotidiana: las conversaciones en una reunión; todas ellas se estructuran en base al relato, la interpretación y la valoración de los diferentes discursos, resoluciones, enmiendas, propuestas rechazadas o aprobadas, etc. Así, siempre se trata de los hablantes y de sus palabras; ese tema retorna siempre; o bien dirige directamente el discurso, como tema principal, o acompaña el desarrollo de otros temas corrientes.

No son necesarios otros ejemplos acerca de la importancia social del tema del hablante. Es suficiente oír con atención y meditar en el discurso que suena por todas partes, para llegar a la constatación de que en el habla corriente de cualquier persona que vive en sociedad, la mitad de las palabras que pronuncia son palabras ajenas (reconocidas como tales), transmitidas en todos los grados posibles de exactitud e imparcialidad (más exactamente, de parcialidad).

Naturalmente, no todas las palabras ajenas transmitidas podrían ser introducidas —en caso de ser escritas— entre comillas. Un grado de aislamiento y de pureza de la palabra ajena que, en el habla escrita, precise comillas (según la intención del mismo hablante, de cómo determina él mismo ese grado), no es nada frecuente en el habla corriente.

El modelamiento sintáctico del discurso ajeno trasmitido, no se agota en ningún caso con los clichés gramaticales del discurso directo e indirecto: los procedimientos para su introducción, su modelación y matización son muy variados. Eso es necesario tenerlo en cuenta para hacer una valoración justa de nuestra afirmación en cuanto a que no menos de la mitad de todas las palabras pronunciadas en la vida de cada día son de otro.

Para el habla corriente, el hablante y su palabra no constituyen un objeto de representación artística, sino de trasmisión práctica interesada. Por eso, no puede tratarse en este caso de formas de representación, sino solamente de procedimientos de trasmisión. Tales procedimientos son muy variados, tanto en el sentido de la elaboración estilístico verbal del discurso ajeno, como con respecto a los procedimientos de encuadramiento interpretativo, de reentendimiento y re-acentuación (desde la exactitud textual en la trasmisión, hasta la desnaturalización paródica premeditada e intencionada de la palabra ajena y su deformación[28].

Es necesario apuntar lo siguiente: el habla ajena introducida en un contexto, sea cual sea la exactitud de su trasmisión, se ve sometida siempre a determinadas modificaciones semánticas. El contexto que abarca la palabra ajena crea un fondo dialógico que puede tener una gran influencia. Con la ayuda de los correspondientes procedimientos de encuadramiento, pueden obtenerse transformaciones muy importantes del enunciado ajeno citado exactamente. Un polemista de mala fe y con habilidad sabe perfectamente qué fondo dialógico utilizar para desnaturalizar el sentido de las palabras de su adversario citadas exactamente. Especialmente fácil es aumentar, por medio de la influencia contextual, el grado de objetualidad de la palabra ajena y provocar reacciones dialógicas ligadas a la objetualidad; así, es muy fácil transformar en cómico el enunciado más serio. La palabra ajena,

---

[28] Son variados los medios para falsificar la palabra ajena en el curso de su transmisión, para reducirla al absurdo a través de su desarrollo posterior, de la revelación de su contenido potencial. En este dominio, la retórica y el arte de la discusión —«heurística»— aclaran algunos puntos.

introducida en el contexto de un discurso, no establece un contacto mecánico con ese contexto que la encuadra, sino que pasa a formar parte de una combinación química (en el plano semántico y expresivo); el grado de influencia dialogística recíproca puede ser muy grande. Por eso, cuando se estudian las diferentes formas de trasmisión del discurso ajeno, no pueden separarse los procedimientos de modelación de ese discurso de los de su encuadramiento textual (dialógico); están estrechamente ligados entre sí. Tanto la modelación como el encuadramiento del discurso ajeno (el contexto puede comenzar desde mucho antes la preparación de la introducción de ese discurso), expresan un acto único de la posición dialógica frente al mismo, que determina el carácter de su trasmisión y todas las modificaciones semánticas y de acento que se producen en el curso de tal transmisión.

Como hemos dicho, el hombre hablante y su palabra en el habla corriente, sirven como objeto para la transmisión práctica interesada, pero no para la representación. También el interés práctico determina todas las formas corrientes de transmisión de la palabra ajena y de las modificaciones de ésta ligada a dichas formas, desde los matices semánticos y de acento, hasta la desnaturalización externa y grosera del conjunto verbal. Pero, a la vez, tal orientación hacia la transmisión interesada no excluye algunos elementos de representación. Porque para la valoración corriente y el desciframiento del sentido real de las palabras ajenas puede tener importancia determinante quién es el que está hablando, y en qué medio concreto. La comprensión y valoración corrientes no aíslan la palabra de la personalidad, totalmente concreta, del hablante (cosa que es posible en la esfera ideológica). Son muy importantes, además, todas las circunstancias de la conversación: quién estaba presente, qué expresión tenía, la mímica del hablante, cuáles eran los matices de su entonación. En la transmisión corriente de la palabra ajena pueden ser representados y hasta simulados (desde la reproducción exacta hasta la imitación paródica y la exageración de los gestos y de la entonación), todo el acompañamiento de la palabra y la personalidad del hablante. Esa representación está, sin embargo, subordinada a los objetivos de la trasmisión práctica interesada, y determinada completamente por dichos objetivos. Naturalmente, no es necesario hablar aquí de la imagen artística del hablante y de su palabra, y menos todavía de la imagen del lenguaje. Sin embargo, en las narraciones corrientes coherentes acerca del hablante pueden advertirse ya los

procedimientos artísticos prosísticos de la representación bivocal, y hasta bilingüe, de la palabra ajena.

En la vida de cada día, esas conversaciones sobre la gente que habla y sobre la palabra ajena no salen del marco de los rasgos superficiales de la palabra, de su peso —por decirlo sí— de circunstancias; no entran en juego los estratos semánticos y expresivos más profundos de la palabra. Una significación completamente distinta adquiere el tema del hablante en el curso ideológico de nuestra conciencia, en el proceso de implicación del mismo en el universo ideológico. El proceso de formación ideológica del hombre es —bajo esa luz— un proceso de asimilación selectiva de las palabras ajenas.

El estudio de las disciplinas filológicas conoce dos modos escolares fundamentales de trasmisión asimilativa del discurso ajeno (del texto, de la regla, del modelo): «de memoria» y «con sus propias palabras». Este último modo plantea, a pequeña escala, un problema estilístico, artístico-prosístico: la narración del texto con sus propias palabras es, hasta cierto punto una narración bivocal acerca de la palabra ajena, ya que las «propias palabras» no deben diluir por completo la especificidad de las ajenas; la narración «con sus propias palabras» debe de tener un carácter mixto, reproduciendo en las partes necesarias el estilo y las expresiones del texto reproducido. Este segundo modo de reproducción escolar de la palabra ajena «con sus propias palabras», incluye en sí toda una serie de variantes de la reproducción asimilativa de la palabra ajena, en función del carácter del texto asimilado, y de los objetivos pedagógicos relativos a la comprensión y valoración de éste.

La asimilación de la palabra ajena toma una significación más profunda e importante en el proceso de formación ideológica del hombre, en el sentido propio de la palabra. La palabra ajena ya no aparece aquí en calidad de información, de indicación, de regla, de modelo, etc.; tiende a definir las bases mismas de nuestra actitud ideológica ante el mundo, y de nuestra conducta; aparece en este caso en calidad de palabra autoritaria e *intrínsicamente convincente*. A pesar de las diferencias profundas entre estas dos categorías de palabra ajena, pueden unirse ambas en una sola palabra, que es también, al mismo tiempo, autoritaria e intrínsecamente convincente. Pero tal unión se da raras veces; en general, el desarrollo ideológico del proceso de formación se caracteriza precisamente por una divergencia terminante entre esas dos categorías: la palabra autoritaria (religiosa, política, moral; la pala-

bra del padre, de los adultos, de los profesores, etc.) carece para la conciencia de convicción intrínseca; y la palabra intrínsecamente convincente, carece de autoridad, no está sostenida por ninguna autoridad, carece con frecuencia de reconocimiento social (de la opinión pública, de la ciencia oficial, de la crítica) y hasta de legitimidad. El conflicto y las relaciones dialogísticas entre estas categorías de palabra ideológica condicionan generalmente la historia de la conciencia ideológica individual.

La palabra autoritaria pide ser reconocida y asimilada por nosotros, se nos impone con independencia del grado de persuasión interna de la misma en lo que nos concierne; la encontramos asociada con anterioridad a la autoridad. La palabra autoritaria se encuentra en una zona alejada, orgánicamente ligada al pasado jerárquico. Es, por decirlo así, la palabra de los antepasados. Fue reconocida ya en el pasado. Es una palabra *preexistente*. No debe ser elegida entre palabras idénticas. Viene dada (suena) en una esfera elevada, no en la esfera del contacto familiar. Su lenguaje es especial (por decirlo así, hierático). Puede convertirse en objeto de profanación. Está emparentada con el Tabú, con el nombre que no puede ser pronunciado en vano.

No podemos analizar aquí las diversas variantes de la palabra autoritaria (por ejemplo, la autoridad del dogma religioso, la autoridad científica reconocida, la autoridad de un libro de moda), ni tampoco los grados de autoridad de la misma. Para lo que nos interesa, sólamente son importantes las particularidades formales de la reproducción y la representación de la palabra autoritaria, comunes a todas sus variantes y grados.

La unión de la palabra con la autoridad (independientemente de que la reconozcamos o no) crea su separación y aislamiento específicos. Pide un *distanciamiento* con respecto a ella misma (este distanciamiento puede ser matizado positiva y negativamente; nuestra actitud puede ser respetuosa u hostil). La palabra autoritaria puede organizar en torno suyo gran número de otras palabras (que la interpretan, la alaban, la aplican de diferentes maneras, etc.); pero no se une a las mismas (por ejemplo, por intermedio de la transición gradual), permaneciendo aislada por completo, compacta e inerte: por decirlo así, no sólo requiere comillas, sino también una diferenciación monumental: por ejemplo, letras especiales[29]. Es muy difícil introducir en ella cambios

[29] Frecuentemente, la palabra autoritaria es una palabra ajena en lengua ajena

semánticos con la ayuda del contexto que la encuadra: su estructura semántica es inamovible e inerte por estar acabada y ser monosemántica, su sentido queda ligado a la letra, se petrifica.

La palabra autoritaria pide de nosotros un reconocimiento absoluto, y no una dominación y asimilación libres, con nuestras propias palabras. Por eso no admite ningún tipo de juego en el contexto que la encuadra o en sus fronteras, ningún tipo de transición gradual y lábil, de variaciones estilizantes libres, creadoras. Entra en nuestra conciencia verbal como una masa compacta, indivisible, debe ser aprobada por completo o rechazada del todo. Se ha unido indisolublemente a la autoridad (el poder político, la institución, la persona), y se mantiene y cae junto con ésta. No puede ser dividida: no es posible aceptar parte de una, sólo la mitad de otra, y rechazar totalmente una tercera. Por eso también permanece fija, en el transcurso de su existencia, la distancia con respecto a la palabra autoritaria: es imposible en este caso el juego de distancias —de uniones y separaciones, de acercamiento y alejamiento.

Todo esto determina tanto la especificidad de los medios concretos de formación de la palabra autoritaria misma en el transcurso de su reproducción, como la especificidad de los medios para su encuadramiento en el contexto. La zona de ese contexto debe ser también una zona alejada, por ser imposible ahí un contexto familiar. El que percibe y entiende es un descendiente lejano; no hay discusión.

Eso define también el papel virtual de la palabra autoritaria en la creación artística en prosa. La palabra autoritaria no se representa, sino que, sólamente, se transmite. Su inercia, su perfección semántica y su petrificación, su afectado aislamiento externo, el hecho de que rechace todo desarrollo libremente estilizante, excluye la posibilidad de una representación artística de la palabra autoritaria. En la novela, su papel es minúsculo. No puede ser esencialmente bivocal y formar parte de construcciones híbridas. Cuando pierde definitivamente su autoridad, se convierte, simplemente, en un objeto, en una *reliquia,* en una *cosa.* Entra como cuerpo ajeno en el contexto artístico; no existen en torno suyo los juegos ni las emociones plurilingües; no hay a su alrededor una vida dialogística agitada y de sonoridades múlti-

---

(cfr., por ejemplo, los textos religiosos en lenguas ajenas en la mayoría de los pueblos).

ples, el contexto muere, se secan las palabras. Por eso ha fracasado siempre en la novela la imagen de la verdad y de la vida oficial-autoritaria (monárquica, clerical, burocrática, moral, etc.). Basta recordar los intentos sin éxito de Gógol y Dostoievski. Y precisamente por eso, el texto autoritario queda siempre en la novela como una cita muerta desprendida del contexto artístico (por ejmplo, los textos evangélicos del final de la novela de Tolstói *Resurrección*[30].

Las palabras autoritarias pueden dar forma a contenidos diversos: la autoridad como tal, el autoritarismo, el tradicionalismo, el universalismo, la oficialidad. Esas palabras pueden tener zonas diferentes (una cierta distancia de la zona de contacto), y diferentes relaciones con el oyente-receptor sobreentendido (un fondo aperceptivo supuesto por la palabra, un cierto grado de reciprocidad, etc.).

En la historia del lenguaje literario tiene lugar una lucha entre lo que es oficial y lo que está alejado de la zona de contacto; una lucha entre los diversos aspectos y grados de autoridad. De esa manera se realiza la incorporación de la palabra a la zona de contacto, y las modificaciones semánticas y expresivas (entonativas) ligadas a ella: el debilitamiento y la aminoración de la metáfora, la materialización, la concreción, el descenso al nivel de lo cotidiano, etc. Todo esto ha sido estudiado en el plano psicológico, pero no desde el punto de vista de su modelado verbal en un posible monólogo interior del hombre en proceso de formación, el monólogo de toda una vida. Nos hallamos aquí ante el complejo problema de las formas de ese monólogo (dialogizado).

Posibilidades totalmente distintas revela la palabra ideológica ajena, intrínsecamente convincente y reconocida por nosotros. A ella corresponde el valor definitorio en el proceso de formación ideológica de la conciencia individual: la conciencia, para vivir una vida ideológica independiente, se despierta en el universo de palabras ajenas que la rodean, de las que no se separa inicialmente; la diferencia entre la palabra propia y la palabra ajena, entre el pensamiento propio y el ajeno, aparece bastante tarde. Cuando empieza la actividad del pensamiento independiente que diferencia y selecciona, ya se había producido con anterioridad la sepa-

---

[30] Al hacer el análisis concreto de la palabra autoritaria en la novela, es necesario tener en cuenta que la palabra puramente autoritaria puede ser, en otra época, una palabra intrínsecamente convincente; afecta especialmente a la moral.

ración de la palabra intrínsecamente convincente y la palabra autoritaria e impuesta —así como la masa de palabras indiferentes que no atraen nuestra curiosidad. A diferencia de la palabra autoritaria externa, la palabra *intrínsecamente* convincente se entrelaza estrechamente —en el curso de su asimilación positiva— con «su propia palabra»[31]. En la existencia cotidiana de nuestra conciencia, la palabra intrínsecamente convincente es seminuestra, semiajena. Su productividad creadora está precisamente en el hecho de que provoca un pensamiento independiente y una nueva palabra independiente; organiza desde el interior la masa de nuestras palabras, pero sin quedarse en situación de aislamiento e inmovilidad. Con todo, no es interpretada por nosotros, sino que se desarrolla libremente todavía más, se adapta a un nuevo material, a nuevas circunstancias, se autoesclarece con nuevos contextos. Más aún, entra en interacción intensa y en lucha con otras palabras intrínsecamente convincentes. Nuestro proceso de formación ideológica es precisamente la lucha intensa en nuestro interior por la supremacía de los diversos puntos de vista ideológico-verbales, los modos de enfoque, las orientaciones, las valoraciones. La estructura semántica de la palabra intrínsecamente convincente no es *acabada, sino abierta;* es capaz de descubrir, en cada nuevo contexto dialógico, nuevas *posibilidades semánticas.*

La palabra intrínsecamente convincente es una palabra contemporánea, nacida en la zona de contacto con la contemporaneidad en desarrollo, no terminada o contemporaneizada; va dirigida al contemporáneo, y al descendiente en tanto que contemporáneo; viene constituida por una concepción especial del oyente-lector-entendedor. Cada palabra implica una cierta concepción del oyente, de su fondo aperceptivo, del grado de reacción, una cierta distancia. Todo esto es muy importante para la comprensión de la vida histórica de la palabra. La ignorancia de tales elementos y matices conduce a la materialización de la palabra (a la extinción de su carácter dialogístico natural).

Todo eso determina los medios de modelación de la palabra intrínsecamente convincente en el curso de su trasmisión, y los medios de su encuadramiento en el contexto. Y los respectivos medios dan lugar a una interacción máxima de la palabra ajena

---

[31] Pues la palabra propia se elabora gradual y lentamente a partir de las palabras ajenas reconocidas y asimiladas, y, en un principio, casi no se distinguen las fronteras entre ellas.

con el contexto, a su recíproca influencia dialogizante, al desarrollo libre, creativo, de la palabra ajena, a la graduación de la mutación, al juego de fronteras, al distanciamiento en la preparación de la introducción de la palabra ajena por el contexto (su «tema» puede empezar a sonar en el contexto mucho antes de la aparición de la palabra misma), y a otras particularidades que expresan la esencia misma de la palabra intrínsecamente convincente: su carácter semánticamente abierto para nosotros, su capacidad para seguir teniendo una vida creativa en el contexto de nuestra conciencia ideológica, el carácter dilatado, inagotable de nuestra relación dialogística con ella. Todavía no sabemos de la misma todo lo que nos puede decir, la introducimos en nuevos contextos, la aplicamos a un nuevo material, la ponemos en una nueva situación para obtener de ella nuevas respuestas, nuevas facetas en cuanto a su sentido y nuevas palabras *propias* (porque la palabra ajena productiva, genera en respuesta, de manera dialogística, nuestra nueva palabra).

Los medios de elaboración y encuadramiento de la palabra intrínsecamente convincente pueden ser tan elásticos y dinámicos, como para hacerla, literalmente, *omnipresente* en el contexto; incorporando todos sus tonos específicos, separándose de vez en cuando y materializándose enteramente en la palabra ajena, aislada y subrayada (cfr. las zonas de los héroes). Tales variaciones al tema de la palabra ajena están muy generalizadas en todos los dominios de la creación ideológica, incluso en el dominio especial de las ciencias. Así es toda exposición creativa, hecha con talento, de opiniones ajenas importantes: permite siempre variaciones estilísticas libres de la palabra ajena, expone la idea ajena en su mismo estilo, aplicándola a un nuevo material, a otro modo de exponer el problema; experimenta y obtiene respuestas en el lenguaje del discurso ajeno.

Observamos análogos fenómenos en otros casos menos evidentes. Entran aquí, en primer lugar, todos los casos de fuerte influencia en un autor dado de la palabra ajena. El descubrimiento de tales influencias se reduce precisamente a la revelación de esa existencia semiescondida de la palabra ajena dentro del nuevo contexto del autor respectivo. Cuando la influencia es profunda y productiva no se trata de una imitación externa, de una simple reproducción, sino de un desarrollo creativo de la palabra ajena (con mayor precisión, de la palabra semiajena), dentro del nuevo contexto y en nuevas condiciones.

En todos estos casos, no se trata solamente de formas de transmisión de la palabra ajena: en estas formas están también siempre presentes los gérmenes de su representación artística. Ante un determinado cambio del objeto, aunque sea pequeño, la palabra intrínsecamente convincente se convierte con facilidad en objeto de representación artística. Y la imagen del hablante se une esencial y orgánicamente a determinadas variantes de la palabra intrínsecamente convincente: a la palabra ética (la imagen del hombre justo), la filosófica (la imagen del sabio), la social-política (la imagen del líder). Desarrollando y experimentando a través de la estilización creativa de la palabra ajena, tratan de adivinar e imaginar cómo se comportará el hombre autoritario en determinadas circunstancias, y cómo esclarecerá esas circunstancias con su palabra. En tal desciframiento experimental, la figura del hablante y su palabra se convierten en objeto de la imaginación artístico-creadora[32].

Esa objetivación, escrutadora de la palabra intrínsecamente convincente y de la imagen del hablante, adquiere una importancia especialmente grande cuando comienza la lucha con ellas, cuando, mediante tal objetivación, se intenta escapar a su influencia, o, incluso, desenmascararlas. La importancia de ese proceso de lucha con la palabra ajena y su influencia es enorme en la historia del proceso ideológico de formación de la conciencia individual. La palabra propia y la voz propia, nacidas de la palabra ajena o estimuladas dialogísticamente por ella, comienzan a liberarse, más temprano o más tarde, de su dominio. El proceso se complica además por el hecho de que distintas voces ajenas entran en lucha por influir en la conciencia individual (de la misma manera que luchan también en la realidad social que las rodea). Todo esto, al diferenciar la palabra ajena, crea un terreno favorable para su objetivación. Continúa la conversación con esa palabra intrínsecamente convincente, desenmascarada, pero toma otro carácter: es interrogada y colocada en una nueva situación a fin de descubrir sus aspectos débiles, de sondear sus límites, de percibir su objetualidad. Por eso, tal estilización se convierte frecuentemente en paródica, aunque no en groseramente paródica —porque la palabra ajena, que antes fue intrínsecamente convincente, se opone, y empieza a sonar, con frecuencia, sin ningún acento paródico. En ese terreno surgen las profundas representaciones

[32] Sócrates aparece en Platón como la imagen artística del sabio y del maestro, diferenciada por medio del diálogo.

novelescas bivocales y bilingües, que objetivan la lucha con la palabra ajena intrínsecamente convincente, que antes poseyó al autor (así son. por ejemplo, Oneguin en Pushkin, y Pechorin en Lérmontov). En la base de la «novela experimental» está frecuentemente el proceso subjetivo de lucha con la palabra ajena intrínsecamente convincente, y de liberación de su influencia por medio de la objetivación. La «novela pedagógica» también puede ilustrar las ideas expuestas por nosotros; pero en este caso, la elección del proceso de formación ideológica se desarrolla como tema de la novela, mientras que en la «novela experimental» queda fuera de la obra el proceso subjetivo del autor mismo.

En ese sentido, la creación de Dostoievski ocupa un lugar excepcional, aparte. La interacción aguda y tensa con la palabra ajena viene dada en sus novelas de dos maneras. En primer lugar, en los discursos de los personajes viene dado el conflicto, profundo y sin acabar, con la palabra ajena en el plano de la vida («la palabra del otro sobre mí»), en el plano ético (el juicio del otro, el reconocimiento o no reconocimiento por parte del otro), y, finalmente, en el plano ideológico (la concepción de los héroes como diálogo imperfecto e imperfectible). Los enunciados de los héroes de Dostoievski constituyen la arena de una lucha sin salida con la palabra ajena, en todas las esferas de la vida y de la creación ideológica. Por eso, tales enunciados pueden servir de excelentes modelos para las más diversas formas de trasmisión y de encuadramiento de la palabra ajena. En segundo lugar, las obras (novelas) de Dostoievski, son en su totalidad, en tanto que enunciados de su autor, diálogos, igualmente sin salida, sin acabar internamente, entre personajes (como puntos de vista que tienen forma) y entre el autor mismo y sus héroes; la palabra del héroe no vence hasta el final, y queda libre y clara (igual que la del autor mismo). Las duras pruebas a las que se ven sometidos los héroes y sus palabras, acabadas desde el punto de vista argumental, permanecen interiormente inacabadas y no resueltas en las novelas de Dostoievski[33].

En la esfera de la palabra y del pensamiento ético y jurídico es evidente la importancia enorme del tema del hablante. En ellos,

[33] Véase nuestro libro Проблемы творчества Достоевского («Problemas de la creación de Dostoievski»), Ed. Priboi, 1929, Leningrado (en la segunda y tercera ediciones, «Problemas de la poética de Dostoievski», Ed. Sovetski pisatel, 1963 y Ed. Judozhestvennaia literatura, 1972). En él se presentan análisis estilísticos de los enunciados de los personajes, que revelan diversas formas de transmisión y encuadramiento contextual.

el hablante y su palabra son el objeto principal del pensamiento y del discurso. Todas las categorías principales de opinión y de valoración ética y jurídica, se refieren al hablante como tal: la conciencia (la «voz de la conciencia», «palabra interior»), el arrepentimiento (el reconocimiento libre por el hombre mismo), la verdad, la mentira, la responsabilidad, la capacidad de actuar, el derecho a voto, etc. La palabra autónoma, responsable y eficiente, constituye un aspecto esencial del hombre ético, jurídico y político. La promoción de esa palabra, su suscitación, su interpretación y valoración, el establecimiento de los límites y las formas de su eficacia (los derechos civiles y políticos), la confrontación de voluntades y palabras diversas, etc., son actos que tienen, todos ellos, un peso enorme en la esfera ética y jurídica. Basta con referirse, en la especial esfera de la jurisprudencia, al papel de la elaboración, el análisis y la interpretación de las declaraciones, las deposiciones, los convenios, los documentos y otros aspectos del enunciado ajeno; y, finalmente, al papel de la interpretación de las leyes.

Todo esto necesita ser estudiado. Ha sido elaborada la técnica jurídica (y ética) de la actitud ante la palabra ajena, del establecimiento de su autenticidad, del grado de exactitud, etc., (por ejemplo, la técnica del trabajo del notariado, etc.). Pero no se han planteado los problemas relacionados con los medios de elaboración compositiva, estilística, semántica, etc.

El problema de la *declaración* en los casos judiciales y policiales (de sus medios de coerción y de provocación) ha sido tratado sólo en el plano jurídico, ético y psicológico. Un importante material para el planteamiento de este problema en el plano de la filosofía del lenguaje (de la palabra) nos lo ofrece Dostoievski (el problema del pensamiento auténtico, del deseo auténtico, del motivo auténtico —por ejemplo, en Iván Karamázov—, y de su revelación verbal; el papel del otro; el problema de la instrucción del sumario, etc.).

El hablante y su palabra, como objeto del pensamiento y del discurso, son tratados, en la esfera de la ética y del derecho, sólo en función del interés especial de esas esferas. A tales intereses y objetivos especiales les son subordinados todos los procedimientos de trasmisión, elaboración y encuadramiento de la palabra ajena. Sin embargo, también aquí son posibles elementos de representación artística de la palabra ajena, especialmente en la esfera de la ética: por ejemplo, la representación del conflicto entre la voz de la conciencia y otras voces del hombre, el diálogo in-

terno del arrepentimiento, etc. Los elementos de la novela en prosa pueden tener un papel muy importante en los tratados de ética y, especialmente, en la confesión: por ejemplo, en Epicteto, en Marco Aurelio, en Agustín, en Petrarca, encontramos gérmenes de «novela experimental» y de «novela pedagógica».

La importancia de nuestro tema es aún mayor en la esfera del pensamiento religioso y de la palabra religiosa (mitológica, mística, mágica). El objeto principal de esa palabra es un ser que habla: una divinidad, un demonio, un adivino, un profeta. En general, el pensamiento mitológico no conoce cosas inanimadas y sin habla. La adivinación de la voluntad de la divinidad o del demonio (benéfico o maléfico), la interpretación de los signos de ira o de benevolencia, de las señales y las indicaciones, y, finalmente, la transmisión e interpretación de las palabras directas de la divinidad (revelación), de los adivinos, de los santos, de los profetas; la transmisión e interpretación, en general, de la palabra sagrada (a diferencia de la profana), son, todos ellos, los actos más importantes del pensamiento religioso y de la palabra religiosa. Todos los sistemas religiosos, incluso los primitivos, disponen de un enorme aparato metodológico especial para la trasmisión e interpretación de los diversos aspectos de la palabra divina (hermenéutica).

Algo diferentes están las cosas en el pensamiento científico. En él es relativamente pequeño el peso específico del tema de la palabra. Las ciencias matemáticas y naturales no conocen la palabra como objeto de orientación. En el proceso del trabajo científico existen situaciones en las que hay que trabajar con la palabra ajena: con los trabajos de los predecesores, con los juicios de los críticos, con la opinión general, etc.; o bien, con diversas formas de transmisión e interpretación de la palabra ajena —el conflicto con la palabra autoritaria, la superación de las influencias, la polémica, las referencias y las citas, etc.—; pero todo esto remite al proceso de trabajo y no se refiere al contenido objetual de la ciencia, en el cual no entran, como es natural, el hablante y su palabra. Todo el aparato metodológico de las ciencias matemáticas y naturales está orientado hacia la dominación del *objeto material, mudo,* que no se revela en la palabra, *que no comunica nada sobre sí mismo.* Aquí el conocimiento no está ligado a la consecución e interpretación de las palabras o los signos del objeto cognoscible.

En las ciencias humanísticas, a diferencia de las ciencias naturales y matemáticas, aparece el problema específico de la re-

constitución, la transmisión e interpretación de las palabras ajenas (por ejemplo, el problema de las fuentes en la metodología de las disciplinas históricas). En las disciplinas filológicas, el hablante y su palabra representan el principal objeto del conocimiento.

La filología tiene metas específicas y modos propios de abordar su objeto —el hablante y su palabra—, que determina todas las formas de transmisión y representación de la palabra ajena (por ejemplo, la palabra como objeto de la historia de la lengua). Sin embargo, en el marco de las ciencias humanísticas (y en el de la filología en sentido restringido), son posibles dos maneras de abordar la palabra ajena como objeto del conocimiento.

La palabra puede ser percibida del todo objetualmente (en esencia, como una cosa). Así sucede en la mayoría de las disciplinas lingüísticas. En esa palabra objetivada, está también materializado el sentido: no puede beneficiarse de un enfoque dialogístico, inmanente a toda comprensión profunda y actual. Por eso, la comprensión es aquí abstracta: se aleja por completo de la significación ideológica viva de la palabra: de su autenticidad o de su falsedad, de su importancia o de su insignificancia, de su belleza o de su fealdad. El conocimiento de tal palabra objetual, materializada, carece de penetración dialogística en sentido cognoscitivo; con tal palabra no se puede conversar.

Con todo esto, la penetración dialogística es obligatoria en filología (pues sin ella es imposible toda comprensión): revela en la palabra nuevos elementos (semánticos, en sentido amplio); nuevos elementos que luego, al ser descubiertos por vía dialogística, se materializan. Todo progreso de la ciencia de la palabra, va precedido de un «estadio genial» de la misma —una actitud agudamente dialogística ante la palabra, que descubre en ella nuevos aspectos.

Es necesario, precisamente, un enfoque más concreto, que no haga abstracción de la significación ideológica actual de la palabra, y que combine la objetividad del entendimiento con su vivacidad y profundidad dialogística. En el dominio de la poética, de la historia de la literatura (en general, de la historia de las ideologías), así como, en gran medida, de la filosofía de la palabra, es imposible otro enfoque: en estos dominios, ni el positivismo más estricto y romo puede tratar a la palabra con desprecio, de manera neutral, como a una cosa, y se ve obligado a hablar no sólamente de la palabra, sino también con la palabra, para penetrar en su sentido ideológico, accesible únicamente al entendimiento

dialogístico, que incluye tanto la valoración como la respuesta. Las formas de transmisión e interpretación que realiza ese entendimiento dialógico de la palabra, cuando tal entendimiento es profundo y vivo, pueden, en medida apreciable, acercarse a la representación literaria bivocal de la palabra ajena. Es necesario señalar también que la novela incluye siempre en sí misma un elemento de conocimiento de la palabra ajena representada por ella.

Finalmente, algunas palabras acerca de la importancia de nuestro tema para los géneros retóricos. Sin duda alguna, el hablante y su palabra constituyen uno de los objetos más importantes del discurso retórico (en éste todos los demás temas van también inevitablemente acompañados del tema de la palabra). La palabra retórica, por ejemplo en la retórica judicial, acusa o defiende al hablante responsable, basándose, al mismo tiempo, en sus palabras, interpretándolas, polemizando con ellas, reconstruyendo creadoramente la posible palabra del inculpado o del defendido (tal creación libre de las palabras no pronunciadas, a veces de discursos enteros —«como hubiera dicho» o «como diría» el acusado—, es uno de los procedimientos más generalizados en la antigua retórica), tratando de anticipar las posibles objeciones, transmitiendo y confrontando las palabras de los testigos, etc. En la retórica política, la palabra apoya, por ejemplo, una candidatura, representa la personalidad del candidato, expone y defiende su punto de vista, sus promesas verbales; en caso contrario, protesta contra algún decreto, alguna ley, alguna orden, alguna declaración, algún discurso, es decir, contra unos enunciados verbales hacia los que está orientada dialogísticamente la palabra.

El discurso periodístico también tiene que ver con la palabra y con el hombre como portador de la palabra: critica un enunciado, un artículo, un punto de vista, polemiza, desenmascara, ridiculiza, etc. Si analiza un hecho, le descubre entonces las motivaciones verbales, el punto de vista en que se basa, formulándose verbalmente con el correspondiente acento: irónico, indignado, etc. Naturalmente, esto no significa que la retórica, más allá de la palabra, olvide el problema, el hecho, la realidad extraverbal. Pero trata con el hombre social, cada uno de cuyos actos esenciales es interpretado ideológicamente a través de la palabra o está directamente personificado en ella.

Es tan grande en la retórica la importancia como objeto de la palabra ajena que, a menudo, la palabra trata de simular y sustituir la realidad; al mismo tiempo, la palabra misma pierde ampli-

tud y profundidad. La retórica se limita, frecuentemente, a victorias puramente verbales sobre la palabra; en ese caso, degenera en juego verbal formalista. Pero, repetimos, es nociva para la palabra misma la ruptura de la palabra con la realidad; se marchita, pierde su profundidad semántica y su movilidad, la capacidad de ensanchar y renovar su sentido en contextos nuevos y vivos; en esencia, muere como palabra, porque la palabra significativa vive fuera de sí, esto es, a través de su orientación hacia el exterior. Sin embargo, una concentración exclusiva en la palabra ajena como objeto, no supone en sí tal ruptura de la palabra con la realidad.

Los géneros retóricos conocen las formas más diversas de trasmisión de la palabra ajena, y, en la mayoría de los casos, son formas claramente dialogizadas. La retórica utiliza ampliamente las reacentuaciones fuertes de las palabras transmitidas (frecuentemente, hasta desnaturalizarlas por completo) por medio del correspondiente encuadramiento en el contexto. Los géneros retóricos constituyen un material especialmente fértil para el estudio de las diversas formas de trasmisión de las palabras ajenas, de los diversos procedimientos para su formación y encuadramiento. En el terreno de la retórica, también es posible la representación artística en prosa del hablante y de su palabra; pero pocas veces se manifiesta profunda la bivocalidad retórica de tales representaciones: no introduce sus raíces en el carácter dialógico del lenguaje en proceso de formación, no se construye sobre la base de un plurilingüismo sustancial, sino de la discordancia; es abstracta en la mayoría de los casos, y está sometida a una delimitación y división, por completo formales, de las voces. Por eso, es necesario hablar de una bivocalidad reórica especial, diferente de la auténtica bivocalidad de la prosa literaria, o, dicho de otra manera, de la trasmisión retórica bivocal de la palabra ajena (aunque no le falten los elementos artísticos), diferente de la *representación* bivocal en la novela por tener como objetivo la *imagen del lenguaje*.

Esta es la significación del tema del hablante y su palabra en todos los dominios de la existencia y de la vida ideológico-verbal. Sobre la base de lo dicho puede afirmarse que existe en la estructura de casi todo enunciado del hombre social —desde la réplica corta del diálogo corriente hasta las grandes obras ideológico verbales (literarias, científicas, etc.)— en forma abierta u oculta, una parte importante de palabras ajenas transmitidas por un procedimiento u otro. En casi todo enunciado tiene lugar una interacción

tensa, una lucha entre la palabra propia y la ajena, un proceso de delimitación o de esclarecimiento dialogístico recíproco. De esta manera, el enunciado es un organismo mucho más complejo y dinámico de lo que parece cuando sólo se toma en consideración su orientación objetual y la expresividad univocal directa.

El hecho de que sea la palabra uno de los objetos principales del habla humana no ha sido tenido en cuenta suficientemente hasta ahora ni valorado en toda su fundamental significación. No ha habido una comprensión filosófica amplia de todos los fenómenos que forman parte de este problema. No se ha entendido la especificidad del objeto del discurso, que requiere la transmisión y reproducción de la palabra ajena: sólo se puede hablar de la palabra ajena con la ayuda de la palabra ajena misma, aunque, es verdad, introduciendo en ella nuestras propias intenciones e iluminándola de manera propia por el contexto. Hablar de la palabra como de cualquier otro objeto, es decir, desde el punto de vista temático, sin transmisión dialogizada, sólo puede hacerse cuando esa palabra es puramente objetual, materializada; así puede hablarse de la palabra, por ejemplo, en la gramática, donde únicamente nos interesa la envoltura inerte, material, de la palabra.

Las múltiples formas de transmisión dialogística de la palabra ajena, elaboradas en la vida de cada día y en la comunicación ideológica extraliteraria, se utilizan de dos maneras en la novela. En primer lugar, son presentadas y reproducidas todas esas formas en enunciados —costumbristas e ideológicos— de los personajes de la novela, así como también en géneros intercalados tales como diarios, confesiones, artículos periodísticos, etc. En segundo lugar, todas las formas de transmisión dialogística del discurso ajeno pueden estar directamente supeditadas a la tarea de representación artística del hablante y de su palabra, teniendo como objeto la imagen del lenguaje y sometiéndose, al mismo tiempo, a una nueva reelaboración artística.

¿Es que consiste, por tanto, la diferencia principal entre esas formas extraliterarias de transmisión de la palabra ajena y de su representación artística en la novela?

Todas esas formas convergen hacia el enunciado individual; incluso en los casos en que se acercan más a la representación artística, como, por ejemplo, en algunos géneros retóricos bivocales (en las estilizaciones paródicas) se orientan hacia los enunciados

individuales. Estas son trasmisiones prácticamente interesadas de enunciados ajenos aislados, que, en el mejor de los casos, son elevados a enunciados generales en un modo verbal ajeno, en tanto que socialmente típico o característico. Centradas en la transmisión de enunciados (aunque sea una transmisión libre y creadora), esas formas no tienden a ver y fijar en los enunciados la imagen de un lenguaje social que se realiza en ellos, pero que no se agota en ellos; se trata de la *imagen* y no del empirismo positivo de ese lenguaje. En cada enunciado de toda novela auténtica, se perciben los elementos de los lenguajes sociales, con su lógica y su necesidad intrínseca. La imagen revela en este caso no sólo la realidad, sino también las posibilidades del lenguaje dado, de —por decirlo así— sus límites ideales y su sentido unitario global, su verdad y su limitación.

Por eso, la bivocalidad en la novela, a diferencia de las formas retóricas, etc., siempre tiende al bilingüismo como su límite. Debido a eso, tal bivocalidad no puede desarrollarse ni en el marco de las contradicciones lógicas, ni en el de las antítesis puramente dramáticas. Ello determina la característica de los diálogos novelescos, que tienden hacia el límite de la incomprensión recíproca de los individuos *que hablan diferentes lenguas.*

Es necesario subrayar aquí, una vez más, que por lenguaje social no entendemos el conjunto de características lingüísticas que determinan la diferenciación y el aislamiento dialectológico del lenguaje, sino el conjunto, concreto y vivo, de características que conducen a su aislamiento social; aislamiento que puede también realizarse en el marco de un lenguaje único desde el punto de vista lingüístico, ya que está determinado por mutaciones semánticas y selecciones lexicológicas. Estamos ante una perspectiva sociolingüística concreta, que se aísla en el marco de un lenguaje abstracto único. Frecuentemente, esa perspectiva lingüística no admite una definición lingüística estricta, pero contiene la posibilidad de un aislamiento posterior dialectológico: es un dialecto potencial; su embrión no está todavía formado. El lenguaje, en el curso de su existencia histórica, en su proceso de formación plurilingüe, está repleto de tales dialectos potenciales: éstos se entrecruzan de manera variada, no se desarrollan suficientemente y mueren; pero otros se desarrollan, convirtiéndose en lenguajes auténticos. Repetimos: el lenguaje es históricamente real como proceso de formación plurilingüe que está lleno de lenguajes futuros y pasados; de aristócratas lingüísticos, presuntuosos, que van desapare-

ciendo; de advenedizos lingüísticos; de innumerables pretendientes, más o menos afortunados, al rango de lenguajes, con un horizonte social de mayor o menor amplitud, con diversas esferas ideológicas de aplicación.

La imagen en la novela de tal lenguaje es la imagen de un horizonte social, de un ideologema social unido a su palabra, a su lenguaje. Por eso, una tal imagen no puede ser formalista, ni puede ser un juego formalista el juego artístico con tal lenguaje. Las particularidades formales de lenguajes, maneras y estilos son, en la novela, símbolos de los horizontes sociales. En ella se utilizan frecuentemente las particularidades lingüísticas externas como características auxiliares de diferenciación sociolingüística; incluso, algunas veces, bajo la forma de comentarios directos del autor al discurso de los héroes. Por ejemplo, Turguéniev, en *Padres e hijos*, da algunas veces tales indicaciones acerca de la especificidad de la utilización de las palabras o de la pronunciación de sus personajes (muy características desde el punto de vista histórico-social).

Así, la distinta pronunciación de la palabra «principios» es en esta novela la característica que diferencia distintos mundos histórico-culturales y sociales: el mundo de la cultura señorial de los terratenientes de los años veinte al treinta del siglo pasado, formado en el espíritu de la literatura francesa, ajena al latín y a la ciencia alemana, y el mundo de los intelectuales-*raznochintsy** de los años cincuenta, donde el tono lo daban los seminaristas y médicos educados en el espíritu del latín y de la ciencia alemana. La pronunciación dura, latino-alemana, de la palabra *printsipy* (principios) ha vencido en la lengua rusa. Pero también ha enraizado en los géneros inferiores y medianos del lenguaje literario la manera que tenía Kukshina de utilizar las palabras —decía «señor» en lugar de «hombre».

Tales observaciones externas y directas acerca de las particularidades de los lenguajes de los personajes son características del género novelesco; pero, como es natural, no se construye con ellas la imagen del lenguaje en la novela. Esas observaciones son puramente objetuales: la palabra del autor no interesa en este caso sino al exterior del lenguaje, caracterizado como una cosa; no existe aquí el típico dialogismo interno de la imagen del lenguaje.

---

* *Raznochinets:* intelectual que no pertenecía a la nobleza en la Rusia de los siglos XVIII y XIX. *(N. de los T.)*

La auténtica imagen del lenguaje tiene siempre contornos dialogísticos bivocales y bilingües (por ejemplo, las zonas de los héroes, acerca de las cuales hemos hablado en el capítulo anterior).

El papel del contexto que encuadra el discurso representado tiene una importancia de primer orden para la creación de la imagen del lenguaje. El contexto que encuadra, labra, como el cincel del escultor, los contornos del discurso ajeno, tallando la imagen del lenguaje a partir del empirismo bruto de la vida verbal; une y combina la aspiración interna del lenguaje representado con sus definiciones objetuales externas. La palabra del autor, que representa y encuadra el discurso ajeno, crea para éste una perspectiva, distribuye las sombras y las luces, crea la situación y todas las condiciones para la resonancia del mismo; finalmente, se introduce en él desde dentro, introduce en él sus acentos y expresiones, crea para él un fondo dialógico.

Gracias a esa capacidad del lenguaje, que representa otro lenguaje, de resonar simultáneamente en su exterior y en su interior, de hablar sobre él y, al mismo tiempo, como él y con él, y, por otra parte, de servir —gracias a la capacidad del lenguaje representado— de objeto de la representación y, a la vez, hablar él mismo, pueden ser creadas las imágenes específicamente novelescas del lenguaje. Por eso, el lenguaje representado, para el contexto de encuadramiento del autor, no puede ser en modo alguno una cosa, un objeto mudo y dócil del discurso, que queda fuera de éste al igual que cualquier otro objeto.

Todos los procedimientos de creación de la imagen del lenguaje en la novela pueden ser incluidos en tres categorías principales: 1) Hibridación; 2) correlación dialogística de los lenguajes; y 3) diálogos puros.

Estas tres categorías de procedimientos sólo pueden ser separadas teóricamente; en el tejido artístico unitario de la imagen están estrechamente entrelazadas.

¿Qué es la hibridación? Es la mezla de dos lenguajes sociales en el marco del mismo enunciado; es el encuentro en la pista de ese enunciado de dos conciencias lingüísticas separadas por la época o por la diferenciación social (o por una y otra).

En la novela, esa mezcla de dos lenguajes en el marco del mismo enunciado es un procedimiento artístico intencional (más exactamente, un sistema de procedimientos). Pero la hibridación

no intencionada, es una de las modalidades principales de la conciencia histórica y del proceso de formación de los lenguajes. Se puede afirmar abiertamente que la lengua y los lenguajes se modifican básicamente, desde el punto de vista histórico, por medio de la hibridación, de la mezcla de diversas «lenguas» que coexisten en los límites de un dialecto, de una lengua nacional, de una rama, de un grupo de ramas o de diferentes grupos, tanto en el pasado histórico de las lenguas como en el paleontológico; y el enunciado siempre sirve de recipiente de esa mezcla[34].

La imagen artística del lenguaje debe ser, por su esencia, un híbrido lingüístico (intencional): en ella existen, obligatoriamente, dos conciencias lingüísticas: la representada, y la que representa, perteneciente a otro sistema lingüístico. Pues si no se tratase de la existencia de la segunda conciencia que representa, de la segunda voluntad lingüística que representa, no estaríamos en ese caso ante una *imagen* de lenguaje, sino simplemente ante un *modelo* de lenguaje ajeno, auténtico o falso.

La imagen del lenguaje, como híbrido intencional, es, en primer lugar, un híbrido consciente (a diferencia del híbrido lingüístico histórico, orgánico e incomprensible); en eso precisamente consiste la comprensión de un lenguaje por otro, su iluminación por otra conciencia lingüística. La imagen de un lenguaje puede construirse solamente desde el punto de vista de otro lenguaje considerado como norma.

Por otra parte, en un híbrido intencional y consciente, no se mezclan dos conciencias lingüísticas impersonales (correlativas a dos lenguajes), sino dos conciencias lingüísticas individualizadas (correlativas a dos enunciados, y no solamente a dos lenguajes) y dos voluntades lingüísticas individuales: la conciencia y la voluntad individual del autor, que representa tanto la conciencia como la voluntad lingüística individualizada del personaje representado. Dado que los enunciados concretos, únicos, se construyen sobre la base de ese lenguaje representado, la conciencia lingüística representada ha de estar obligatoriamente encarnada en unos «autores»[35], que hablen el lenguaje dado, que construyan con él

[34] Estos híbridos históricos inconscientes, en tanto que híbridos, son bilingües; pero, como es natural, monovocales. Es característica del sistema del lenguaje literario la hibridación semiorgánica, semiintencional.

[35] Aunque esos «autores» hubieran sido impersonales, tendrían carácter de tipos, como ocurre en las estilizaciones de los lenguajes de los géneros y de la opinión general.

enunciados, y, por lo tanto, introduzcan en la potencia del lenguaje su voluntad lingüística actualizadora. Así, en la realización del híbrido artístico intencional y consciente, participan dos conciencias, dos voluntades, dos *voces* y, en consecuencia, dos *acentos*.

Pero, remarcando el aspecto individual en el híbrido intencional, es necesario subrayar una vez más, con fuerza, que en el híbrido literario novelesco, que construye la *imagen del lenguaje*, el aspecto individual, necesario para la actualización del lenguaje y para su subordinación al todo artístico de la novela (los destinos de los lenguajes se entrelazan aquí con los destinos individuales de los hablantes), está indisolublemente ligado al aspecto lingüístico-social; es decir, el híbrido novelesco no solamente es bivocal y biacentuado (como en la retórica), sino también bilingüe; incluye no solamente (e incluso, no tanto) dos conciencias individuales, dos voces, dos acentos, sino también dos conciencias sociolingüísticas, dos épocas que, es verdad, no se han mezclado aquí inconscientemente (como en el híbrido orgánico), sino que se han encontrado conscientemente y luchan en el campo del enunciado.

En el híbrido novelesco intencional no se trata únicamente, y no tanto, de una mezcla de las formas lingüísticas, de las características de dos lenguajes y dos estilos, sino, en primer lugar, del enfrentamiento de puntos de vista acerca del mundo existente en esas formas. Por eso, el híbrido literario intencional no es un híbrido *semántico* abstracto, lógico (como en la retórica), sino un híbrido *semántico social, concreto.*

Naturalmente, tampoco en el híbrido orgánico están mezclados sólo dos lenguajes, sino, además, dos concepciones sociolingüísticas (también orgánicas); pero, en este caso, se trata de una mezcla compacta y oscura, no de una comparación, de una oposición consciente. Es necesaio apuntar, sin embargo, que precisamente esa mezcla compacta y oscura de conceptos lingüísticos acerca del mundo, es, históricamente, muy productiva en los híbridos orgánicos: está llena de nuevas concepciones, de nuevas «formas internas» de la conciencia verbal del mundo.

El híbrido semántico intencional es, por fuerza, intrínsecamente dialogístico (a diferencia del híbrido orgánico). No se mezclan en éste dos puntos de vista, sino que se yuxtaponen dialógicamente. Tal dialogización intrínseca del híbrido novelesco, como diálogo entre puntos de vista sociolingüísticos, no puede ser de-

sarrollada, naturalmente, en un diálogo semántico-individual perfecto y preciso: le es propia una espontaneidad y una insolubilidad orgánica.

Finalmente, el híbrido intencional, bivocal e intrínsecamente dialogizado, posee una estructura sintáctica completamente específica: en él, en el marco del mismo enunciado, están unidos dos enunciados potenciales, como dos réplicas de un posible diálogo. Es verdad que esas réplicas potenciales no pueden nunca actualizarse del todo, constituirse en enunciados acabados; pero sus formas, insuficientemente desarrolladas, pueden distinguirse claramente en la estructura sintáctica del hídrido bivocal. Evidentemente, no se trata en este caso de una mezcla de formas sintácticas heterogéneas, propias de distintos sistemas lingüísticos (como puede ocurrir en los híbridos orgánicos), sino de la unión de dos enunciados en uno solo. Tal unión es también posible en los híbridos retóricos monolingües (esa unión es ahí menos precisa, desde el punto de vista sintáctico). Sin embargo, el híbrido novelesco se caracteriza por la unión, en un solo enunciado, de dos enunciados socialmente diferentes. La estructura sintáctica de los híbridos intencionales está deformada por las dos voluntades lingüísticas individuales.

Resumiendo las características del híbrido novelesco, podemos decir que: a diferencia de la mezcla oscura de lenguajes en los enunciados vivos de una lengua que está evolucionando desde el punto de vista histórico (de hecho, todo enunciado *vivo* en un lenguaje *vivo* es, en cierta medida, un híbrido), el híbrido novelesco es un *sistema de combinaciones de lenguajes organizado desde el punto de vista artístico;* un sistema que tiene como objetivo iluminar un lenguaje con la ayuda de otro lenguaje, modelar la imagen viva del otro lenguaje.

La hibridación intencional, orientada artísticamente, es uno de los procedimientos básicos de construcción de la imagen de un lenguaje. Es necesario apuntar, que, en el caso de la hibridación, el lenguaje que ilumina (generalmente, es el sistema de la lengua literaria contemporánea) se objetiviza él mismo, en cierta medida, convirtiéndose en imagen. Cuanto más amplia y profundamente es utilizado en la novela el procedimiento de hibridación (con algunos lenguajes, y no con uno sólo), tanto más objetivo es el lenguaje mismo que representa e ilumina, transformándose, finalmente, en una de las imágenes de los lenguajes de la novela. Son ejemplos clásicos: «Don Quijote», la novela humorística in-

glesa (Fielding, Smollett, Sterne) y la novela humorística del romanticismo alemán (Hippel y Jean-Paul). En estos casos, generalmente, el proceso mismo de escritura de la novela y la imagen del novelista se objetivizan (parcialmente en «Don Quijote», luego en Sterne, en Hippel, en Jean-Paul).

La iluminación recíproca, internamente dialogizada, de los sistemas lingüísticos en su conjunto, difiere de la hibridación en sentido propio. En esta ya no hay una mezcla directa de dos lenguajes en el marco del mismo enunciado; en el enunciado está actualizado un sólo lenguaje, pero presentado bajo la *luz de otro lenguaje*. Ese segundo lenguaje no se actualiza y permanece fuera del enunciado.

La forma más característica y clara de tal iluminación internamente dialogizada de los lenguajes, es la *estilización*.

Como ya se ha dicho, toda estilización auténtica significa una representación artística del estilo lingüístico ajeno, es la imagen artística de un lenguaje ajeno. En ella están presentes, obligatoriamente, las dos conciencias lingüisticas individualizadas: la que representa (la conciencia lingüística del estilista) y la representada, la que se está estilizando. La estilización difiere precisamente del estilo directo en esa presencia de la conciencia lingüística (del estilista contemporáneo y de su auditorio), a cuya luz es recreado el estilo que se está estilizando, y en cuyo campo adquiere el estilo nueva significación e importancia.

Esa segunda conciencia lingüística del estilista y de sus contemporáneos opera con el material del lenguaje que se está estilizando; el estilista sólo habla directamente del objeto en ese lenguaje que está estilizando y que le es ajeno. Pero tal lenguaje que se está estilizando es mostrado a la luz de la conciencia lingüística contemporánea del estilista. El lenguaje contemporáneo da una iluminación especial al lenguaje que se está estilizando: evidencia ciertos elementos, deja otros en la sombra, crea el especial sistema de acentos de sus elementos, en tanto que elementos del lenguaje, crea ciertas resonancias entre el lenguaje que se está estilizando y la conciencia lingüística contemporánea; en una palabra, crea la imagen libre del lenguaje ajeno, que no sólo expresa la voluntad lingüística que se está estilizando, sino también la voluntad lingüística artística estilizadora.

Así es la estilización. Otro tipo de iluminación recíproca, el más próximo a la estilización, es la *variación*. En el caso de la estilización, la conciencia lingüística del estilista opera exclusivamente

con el material del lenguaje que se estiliza: ilumina ese lenguaje, introduce en él los intereses lingüísticos ajenos pero no su material lingüístico ajeno contemporáneo. La estilización como tal ha de ser mantenida hasta el final. Si el material lingüístico contemporáneo (palabra, forma, giro, etc.) se introduce en la estilización, eso constituye una carencia y un error: un anacronismo, un modernismo.

Pero tal inconsecuencia puede convertirse en intencional y organizada: la conciencia lingüística estilizadora no sólamente puede iluminar el lenguaje que se estiliza, sino también adquirir ella misma la palabra, e introducir su material temático y lingüístico en el lenguaje que se estiliza. En ese caso, ya no estamos ante una estilización, sino ante una variación (que frecuentemente se convierte en hibridación).

La variación introduce libremente el material lingüístico ajeno en los temas contemporáneos, combina el universo que se estiliza con el universo de la conciencia contemporánea, pone el lenguaje que se estiliza, sometiéndolo a prueba, en situaciones nuevas e imposibles para él.

Es muy grande la importancia de la estilización directa, al igual que la de la variación, en la historia de la novela; importancia sólo menor a la de la *parodia*. La prosa ha aprendido de la estilización la representación artística de los lenguajes; aunque, es verdad, de los lenguajes cristalizados, formados desde el punto de vista estilístico (e incluso de los estilos), y no de los lenguajes inmaduros, a menudo todavía potenciales (que aún están en proceso de formación y no tienen estilo), del plurilingüismo vivo. La imagen del lenguaje creada por la estilización, es la imagen más reposada y acabada desde el punto de vista artístico, la que permite a la prosa novelesca el mayor esteticismo posible. Por eso, los grandes maestros de la estilización, como Mérimée, Anatole France, Henry de Régnier y otros, han sido representantes del esteticismo en la novela (accesible a tal género sólo en límites restringidos).

La importancia de la estilización en las épocas de formación de las orientaciones principales y las líneas estilísticas del género novelesco, es un tema especial del que nos ocuparemos en el último capítulo, de carácter histórico, de este estudio.

En el otro tipo de iluminación recíproca, intrínsecamente dialogizada, de los lenguajes, las intenciones del lenguaje que representa no coinciden con las intenciones del lenguaje representado, se le oponen, no representan el universo objetual real con la ayuda

del lenguaje representado, como punto de vista productivo, sino por medio de su desenmascaramiento y destrucción. Se trata de la *estilización paródica.*

Sin embargo, tal estilización paródica sólo puede crear la imagen del lenguaje y del universo que le corresponde, a condición de que no se trate de una destrucción pura y superficial del lenguaje ajeno, como ocurre en la parodia retórica. Para ser importante y productiva, la parodia ha de consistir precisamente en una *estilización* paródica, es decir, tiene que re-crear el lenguaje parodiado como un todo esencial, que tiene su lógica interna y descubre un universo especial, ligado indisolublemente al lenguaje parodiado.

Entre la estilización y la parodia se sitúan, como entre dos fronteras, las formas más variadas de iluminación recíproca de lenguajes e híbridos directos determinados por las más variadas interrelaciones entre los lenguajes y las voluntades lingüísticas y verbales que se encontraban en el marco del mismo enunciado. El conflicto que tiene lugar en el interior de la palabra, el grado de resistencia manifestado por la palabra parodiada con respecto a la que está parodiando, el grado de cristalización de los lenguajes sociales representados y los grados de individualización de los mismos en el proceso de representación, y finalmente, el plurilingüismo que los rodea, que sirve siempre de trasfondo dialógico y de resonador, crea la variedad de procedimientos de representación del lenguaje ajeno.

La confrontación dialógica de lenguajes puros en la novela, junto con la hibridación, es un poderoso medio para la creación de imágenes de los lenguajes. La confrontación dialógica de los *lenguajes* (pero no de los percibidos en los límites de la lengua), perfila las fronteras de los lenguajes, crea la sensación de esas fronteras, obliga a explorar las formas plásticas de los lenguajes.

En la novela, el *diálogo* mismo, como forma compositiva, va estrechamente ligado al diálogo de los lenguajes que suenan en los híbridos y en el trasfondo dialogístico de la misma. Por eso, en ella, el diálogo, es un diálogo especial. En primer lugar, como ya hemos dicho, no puede ser agotado en los diálogos temático-pragmáticos de los personajes. Está cargado de una infinita variedad de oposiciones dialogísticas temático-pragmáticas, que no lo resuelven ni lo pueden resolver; que, de alguna manera, solamente ilustran (como uno entre los muchos posibles) ese diálogo profundo, sin salida, de los lenguajes, determinado por el proceso de formación socio-ideológico de los lenguajes y de la sociedad. El

diálogo de los lenguajes es un diálogo no sólo de las fuerzas sociales en la estática de su coexistencia, sino también el diálogo de los tiempos, de las épocas y de los días, el diálogo de lo que muere, de lo que vive, de lo que nace: la coexistencia y el proceso de formación están aquí juntos en la unidad concreta indestructible de una diversidad contradictoria, plurilingüe. En él se sumerjen los diálogos novelescos temático-pragmáticos; de él, es decir, del diálogo de los lenguajes, toman prestado el carácter sin salida, imperfecto e incomprensible, la concreción vital, el «naturalismo», todo lo que los diferencia tan radicalmente de los diálogos puramente dramáticos.

En la novela, los lenguajes puros de los diálogos y monólogos de los personajes novelescos se subordinan al objetivo común de creación de las imágenes del lenguaje.

El argumento mismo está subordinado a esa tarea de correlación y revelación recíproca de los lenguajes. El argumento novelesco debe organizar la revelación de los lenguajes sociales y de las ideologías, debe mostrarlos y probarlos: la puesta a prueba del discurso acerca de la concepción del mundo y del hecho motivado ideológicamente, o la exposición de la vida corriente de los universos y microuniversos sociales, históricos y nacionales (novelas descriptivas, costumbristas y geográficas), de las edades y las generaciones en relación con las épocas y universos ideológico-sociales (novela pedagógica y formativa). En una palabra, el argumento novelesco sirve como representación de los hablantes y de sus universos ideológicos. En la novela se realiza el reconocimiento del lenguaje propio en el lenguaje ajeno, del horizonte propio en el horizonte ajeno. Tiene lugar la traducción ideológica del lenguaje ajeno, la superación de su carácter ajeno, que no es más que accidental, externo y aparente. A la novela histórica le son características la modernización positiva, la supresión de las fronteras de los tiempos, el reconocimiento del eterno presente en el pasado. La creación de las imágenes de los lenguajes es la tarea estilística principal del género novelesco.

Toda novela, en su conjunto, es un *híbrido* desde el punto de vista del lenguaje y de la conciencia lingüística realizada en él. Pero subrayémoslo una vez más: es un híbrido intencional y consciente organizado desde el punto de vista artístico; no una mezcla mecánica, oscura, de lenguajes (más exactamente, de elementos de

los lenguajes). *La imagen artística del lenguaje* constituye el objetivo de la hibridación intencional novelesca.

Por eso, el novelista no tiende en absoluto a una reproducción lingüística (dialectológica) exacta y completa del empirismo de los lenguajes ajenos introducidos por él; tiende sólo a la realización artística de las imágenes de esos lenguajes.

El híbrido artístico precisa de un trabajo colosal: está totalmente estilizado, pensado, medido, distanciado. Con ello se distingue radicalmente de la mezcla superficial, inconsciente y no sistemática de los lenguajes, frecuentemente parecida al analfabetismo que se da en los prosistas mediocres. En tales híbridos no existe una combinación de los sistemas lingüísticos realizados, sino una simple mezcla de elementos de los lenguajes. No se trata de una instrumentación realizada por medio del plurilingüismo, sino, en la mayoría de los casos, del lenguaje directo, impuro y no elaborado del autor.

La novela no sólo no libera de la necesidad del conocimiento profundo y sutil del lenguaje literario, sino que, además de eso, aspira al conocimiento de los lenguajes del plurilingüismo. La novela precisa un ensanchamiento y profundización del horizonte lingüístico, un perfeccionamiento de nuestro modo de percibir las diferenciaciones socio-lingüísticas.

Capítulo V

DOS LÍNEAS ESTILÍSTICAS EN LA NOVELA EUROPEA

La novela es la expresión de la conciencia lingüística galiléica que rechazó el absolutismo de la lengua unitaria y única, es decir, el reconocimiento del lenguaje propio como centro semántico-verbal único del universo ideológico, y advirtió la existencia de la multitud de lenguas nacionales y, especialmente, de lenguajes sociales, capaces de ser, igual de bien, «lenguas de la verdad», y, a su vez, ser también lenguajes relativos, objetuales y limitados de los grupos sociales, de las profesiones, de la vida de cada día. La novela supone la descentralización semántico-verbal del universo ideológico, un cierto desguarnecimiento de la conciencia literaria, que pierde lo que era un medio lingüístico único e indiscutible del pensamiento ideológico, para encontrarse entre lenguajes sociales

en los límites de la misma lengua, y entre lenguajes nacionales en los límites de la misma cultura (helenística, cristiana, protestante), de un universo poético cultural (de los estados helenos, del Imperio Romano, etc.)

Se trata de un viraje muy importante, y en esencia radical, de los destinos de la palabra humana: las intenciones semántico culturales y expresivas se ven liberadas de la autoridad del lenguaje único y, en consecuencia, el lenguaje pierde la facultad de ser percibido como mito, como forma absoluta del pensamiento. Para ello no basta sólamente con la revelación del plurilingüismo del universo cultural y la diversificación lingüística de la lengua nacional propia, sino que es necesaria la revelación de la *importancia de ese hecho y* de todas las consecuencias que se derivan de él, cosa únicamente posible en ciertas condiciones histórico-sociales.

Para que sea posible, desde el punto de vista artístico, el juego con los lenguajes sociales, es necesario un cambio radical en el modo de percibir la palabra en el plano literario y lingüístico general. Hace falta familiarizarse con la palabra en el plano literario y lingüístico general. Hace falta familiarizarse con la palabra como si ésta fuera un fenómeno objetivado, característico y al mismo tiempo, intencional; hay que aprender a percibir la «forma interna» (en el sentido de Humboldt) en el lenguaje ajeno, y la «forma interna» del lenguaje propio, como ajena; hay que aprender a percibir el carácter objetual, típico, específico, tanto de las acciones, los gestos y las diferentes palabras y expresiones, como de los puntos de vista, de las concepciones sobre un mundo orgánicamente solidario con el lenguaje que lo expresa. Pero de eso sólo es capaz una conciencia orgánicamente implicada en el universo de los lenguajes que se iluminan recíprocamente. Para ello es necesario un cruce fundamental de lenguajes en el interior de una conciencia dada, con participación igual de algunos de esos lenguajes.

La descentralización del universo ideológico-verbal, que encuentra su expresión en la novela, supone un grupo social fundamentalmente diferenciado, que se encuentra en interacción intensa, substancial, con otros grupos sociales. Un estado social cerrado, una casta, una clase, en su núcleo unitario y estable, no pueden constituir un campo socialmente abonado para el desarrollo de la novela, si no están en descomposición y no se les saca de su equilibrio interno y de su autosuficiencia: el fenómeno del plurilingüismo, como diversidad de lenguas y lenguajes, puede ser,

en este caso, tranquilamente ignorado por la conciencia lingüístico-literaria, desde la altura de su lenguaje único. incontestable, autoritario. El plurilingüismo, que se desencadena más allá de ese universo cultural cerrado, sólo es capaz de transmitir a los géneros inferiores, con su lenguaje literario, imágenes verbales puramente objetuales, carentes de intenciones, palabras-cosas carentes de potencias prosáico-novelescas. Es necesario que el plurilingüismo inunde la conciencia cultural y su lenguaje, que penetre hasta su núcleo, que relativice y prive de su ingenuo carácter incontestable al sistema lingüístico principal de la ideología y la literatura.

Pero también eso es poco. Incluso una colectividad desgarrada por la lucha social, si se queda cerrada y aislada desde el punto de vista nacional, no llega a constituir campo social suficiente para una relativización profunda de la conciencia lingüístico-literaria, para su reconstrucción en un nuevo modo prosístico. La diversidad interna del dialecto literario y de su medio extraliterario, es decir, de todo el conjunto dialectológico de la lengua nacional dada, debe de sentirse sumergida en el océano del plurilingüismo esencial, revelado en la plenitud de su intencionalidad, sus sistemas mitológicos, religiosos, político-sociales, literarios, y de otros sistemas ideológico-culturales. Aunque ese plurilingüismo extranacional no penetre en el sistema del lenguaje literario y de los géneros de la prosa (como penetran los dialectos extraliterarios del mismo lenguaje), ese plurilingüismo externo fortalecerá y profundizará el plurilingüismo interno del lenguaje literario, disminuirá la autoridad de las leyendas y tradiciones que todavía encadenan la conciencia lingüística, descompondrá el sistema del mito nacional unido orgánicamente a la lengua y, de hecho, destruirá por completo la percepción mítica y mágica del lenguaje y de la palabra. La implicación vital en las culturas y lenguas ajenas (no es posible una sin otra) conduce inevitablemente a la separación de intenciones y lenguaje, de pensamiento y lenguaje, de expresión y lenguaje.

Hablamos de separación en el sentido de destrucción de esa unidad absoluta entre el sentido ideológico y el lenguaje, a través de la cual se define el pensamiento mitológico y mágico.

La unión absoluta entre la palabra y el sentido ideológico concreto es, sin duda alguna, una de las características constitutivas esenciales del mito que, por una parte, determina la evolución de las representaciones mitológicas, y, por otra, la percepción específica de las formas lingüísticas, de las significaciones y de las

combinaciones estilísticas. El pensamiento mitológico se halla bajo el dominio de su lenguaje, que genera de sí mismo la realidad mitológica, y presenta sus relaciones y correlaciones lingüísticas como relaciones y correlaciones de los elementos de la realidad misma (el paso de categorías y dependencias lingüísticas a categorías teogónicas y cosmogónicas); pero el lenguaje también se halla bajo el dominio de las imágenes del pensamiento mitológico, que paraliza su movimiento intencional, dificultando a las categorías lingüísticas una mayor accesibilidad y flexibilidad desde el punto de vista formal (como resultado de su empalme a relaciones material-concretas) y limita las posibilidades expresivas de la palabra[36].

Como es natural, esa plenitud de dominio del mito sobre el lenguaje, y del lenguaje sobre la percepción y la concepción de la realidad, se encuentra en el pasado prehistórico —y, por lo tanto, inevitablemente hipotético— de la conciencia lingüística[37]. Pero, de la misma manera, ahí donde el absolutismo de tal dominación ha sido rechazado hace mucho tiempo —ya en épocas históricas de la conciencia lingüística—, la percepción mitológica de la autoridad lingüística y la entrega directa de todo el sentido y de toda la expresión de su incontestable unidad, son lo suficientemente fuertes en todos los géneros ideológicos elevados como para excluír la posibilidad de una utilización artística sustancial del plurilingüismo en las grandes formas literarias. La resistencia del lenguaje único canonizado, fortalecido por la unidad aún inquebrantable del mito nacional, es todavía demasiado fuerte para que el plurilingüismo pueda relativizar y descentralizar la conciencia lingüístico-literaria. Esa descentralización ideológico-verbal sólo se producirá cuando la cultura nacional pierda su carácter cerrado y autónomo, cuando, entre las otras culturas y lenguajes, tome conciencia de sí misma. Con esto, se socavarán los cimientos de la percepción mítica del lenguaje, basada en la unión absoluta de sentido y lenguaje; se producirá una aguda percepción de las fronteras sociales, nacionales y semánticas del len-

[36] No podemos abordar aquí la esencia del problema de la relación entre lenguaje y mito. Hasta no hace mucho tiempo, este problema ha sido tratado por la correspondiente literatura desde un punto de vista psicológico, teniendo como objetivo el folklore, y sin relación alguna con los problemas concretos de la historia de la conciencia linguística (Steinthal, Lazarus, Wundt, etc.). Entre nosotros, esta cuestión ha sido planteada, en su aspecto esencial, por Potiebnia y Veselovski.

[37] Por primera vez este dominio hipotético empieza a convertirse en patrimonio de la ciencia en la «paleontología de las significaciones» de los jafeticólogos.

guaje; el lenguaje se descubrirá en su especificidad humana; más allá de sus palabras, formas y estilos empezarán a entreverse las figuras específico-nacionales, social-típicas, las imágenes de los hablantes, que, además, aparecerán tras todos los estratos de la lengua, sin excepción alguna, incluyendo a los más intencionales: los lenguajes de los géneros ideológicos elevados. El lenguaje (más exactamente, los lenguajes) se convierte él mismo en imagen, acabada desde el punto de vista artístico, de una concepción del mundo específicamente humana. De realización incontestable y única del sentido y de la verdad, el lenguaje se convierte en una de las posibles hipótesis del sentido.

De manera análoga están también las cosas cuando el lenguaje literario, único y unitario, es el lenguaje ajeno. Es necesaria la descomposición y caída de las autoridades religiosas, políticas e ideológicas, a las que éste está ligado. Precisamente, en el proceso de esa desintegración se madura la conciencia lingüística descentralizada de la prosa literaria que se apoya en el plurilingüismo social de las lenguas nacionales habladas.

Así surgen los comienzos de la prosa novelesca en el mundo plurilingüe de la época helénica, en la Roma imperial, en el proceso de desintegración y decadencia del centralismo ideológico verbal eclesiástico de la Edad Media. Igualmente, en la época moderna, el florecimiento de la novela va siempre ligado a la desagregación de los sistemas ideológico-verbales estables, a la intensificación y adquisición de intencionalidad, opuestas a ellos, del plurilingüismo, tanto en los límites del dialecto literario mismo, como fuera de él.

El problema de la prosa novelesca en la antigüedad es muy complejo. Los embriones de auténtica prosa bivocal y bilingüe no siempre fueron suficientes para la novela, como estructura compositiva y temática definida, y se desarrollaron predominantemente en otros géneros: novela realista, sátira[38], algunas formas

[38] Es unánimemente conocida la autoironía de las sátiras de Horacio. La actitud humorística hacia el propio «yo» siempre incluye en las sátiras elementos de estilización paródica de actitudes corrientes, de puntos de vista ajenos y de opiniones corrientes. Aún más cerca de una orquestación novelesca del sentido están las sátiras de Marco Terencio Varrón; en los fragmentos que se han conservado, se puede constatar la presencia de la estilización paródica del discurso científico y moralista sermonario.

biográficas y autobiográficas[39], algunos géneros puramente retóricos (por ejemplo la diatriba)[40], los géneros históricos y, finalmente, los epistolares[41]. En ellos encontramos, por todas partes, embriones de orquestación novelesca auténtica del sentido por medio del plurilingüismo. En ese plano auténticamente prosístico bivocal, están también construidas las variantes que han llegado hasta nuestros días de la *Novela del asno* (la del Seudo-Luciano y la de Apuleyo), y la novela de Petronio.

De esta manera se han conformado, en el ámbito de la antigüedad, los elementos más importantes de la novela bivocal y bilingüe que, en la Edad Media y en la época moderna, han influenciado fuertemente las principales variantes del género novelesco: la novela testimonial (su rama hagiográfica, confesional, con problemática y de aventuras, hasta Dostoievski y hasta nuestros días), la novela pedagógica y formativa, especialmente su rama autobiográfica, la novela satírica de costumbres, etc.; es decir, precisamente, aquellas variantes del género novelesco que introducen directamente, en su conjunto, el plurilingüismo dialogístico, el plurilingüismo de los géneros inferiores y el costumbrista. Pero en ese ámbito de la antigüedad tales elementos, dispersos en los diversos géneros, no se han unido en el cauce pleno y unitario de la novela, sino que han determinado solamente modelos simplificados, aislados de la línea estilística de la novela (Apuleyo y Petronio).

A una línea estilística completamente diferente pertenecen las llamadas «novelas sofísticas»[42]. Esas novelas se caracterizan por

---

[39] Elementos de orquestación por el plurilingüismo y gérmenes de estilo en auténtica prosa, se hallan en *La apología de Sócrates*. En general, la imagen de Sócrates y de sus discursos tiene en Platón un carácter de auténtica prosa. Pero son especialmente interesantes las formas de autobiografía helenística tardía y de autobiografía cristiana, que combinan la historia confesional de una conversión con los elementos de la novela de aventuras y de costumbres, de las cuales tenemos conocimiento (las obras no se han conservado): en Dión Crisóstomo, en Justino (mártir), Cipriano, y en el llamado Ciclo de Leyendas Clementinas. Finalmente, también en Boecio encontramos los mismos elementos.

[40] Entre todas las formas retóricas del helenismo la diatriba contiene la mayor cantidad de posibilidades novelescas; admite, e incluso exige, la diversidad de formas del habla, de reproducción dramatizada y paródico-irónica de los puntos de vista ajenos, admite la mezcla de versos y prosa, etc. Acerca de la relación entre las formas retóricas y la novela, véase *infra*.

[41] Basta con citar las cartas de Cicerón dirigidas a Atico.

[42] Véase B. Griftsov, Теория романа («Teoría de la novela», 1927, Moscú), así como el artículo introductorio de A. Boldiriev a la traducción de la novela de

una estilización clara y consecuente de todo el material, es decir, por una sobriedad puramente de monólogo del estilo (abstracto-idealizador). Entre tanto, precisamente las novelas sofísticas parecen expresar mejor, desde el punto de vista compositivo y temático, la naturaleza del género novelesco en la antigüedad. Han ejercido una gran influencia en la evolución de las variantes más importantes de la novela europea hasta casi el siglo XIX: la novela medieval, la novela galante de los siglos XV-XVI (*Amadís* y, especialmente, la novela pastoral), la novela barroca y, finalmente, hasta en la novela de la ilustración (por ejemplo, en Voltaire). También han determinado en medida importante las teorías acerca del género novelesco y sus exigencias, teorías que han prevalecido hasta finales del siglo XVIII[43].

La estilización abstracto-idealizadora de la novela sofística admite, sin embargo, una cierta diversidad de formas estilísticas, cosa inevitable en las condiciones de diversidad de las partes y géneros constitutivos, relativamente autónomos, tan abundantemente introducidos en la estructura de la novela: el relato del autor y el de los personajes y testigos, las descripciones del país, de la naturaleza, de las ciudades, de las curiosidades, de las obras de arte; descripciones que tienden hacia una forma acabada, y a adquirir un cierto valor especial; reflexiones que tienden también al total agotamiento de sus temas científicos filosóficos, morales, aforismos, relatos intercalados, discursos retóricos que pertenecen a diversas formas retóricas, cartas, el diálogo desarrollado. Es verdad que el grado de autonomía estilística de tales partes difiere por completo del grado de autonomía de la estructura y de la perfección de los géneros; pero —cosa importante— todas ellas, por lo expuesto, son igualmente intencionales y convencionales, se hallan en el mismo plano semántico-verbal, expresan de manera idéntica y directamente las intenciones del autor.

Sin embargo, la convencionalidad misma y la consecuencia extrema (abstracta) de esa estilización son, por naturaleza, específicas. Detrás de ellas no hay ningún sistema ideológico único, importante y sólido: religioso, político-social, filosófico, etc. La

---

AQUILES TACIO *Leucipo y Clitofonte* (ed. Vsemirnaia literatura, 1925, GIC, Moscú); en él se aclara el estado del problema de la novela sofística.

[43] Estas teorías han encontrado su expresión en el libro de Huet (1670), primer estudio especial y de gran autoridad dedicado a la novela. En el dominio de los problemas particulares de la novela antigua, este libro halló únicamente continuidad en el trabajo de E. Rohde, esto es, sólo después de doscientos años (1876).

novela sofística está totalmente descentralizada desde el punto de vista ideológico (igual que toda la retórica de la «segunda sofística»). La unidad de estilo está aquí abandonada a su suerte, no está enraizada en nada, ni tampoco consolidada por la unidad del universo ideológico-cultural; la unidad de ese estilo es periférica, «verbal». El carácter abstracto y el aislamiento extremo de tal estilización nos muestra el océano de plurilingüismo de donde viene la unidad literaria de esas obras, sin superar de ninguna manera ese plurilingüismo por medio de su absorción en el objeto propio (como en la auténtica poesía). Lamentablemente, no conocemos en qué medida ese estilo está destinado a ser percibido en el trasfondo del plurilingüismo. Pues en absoluto está excluida la posibilidad de una conexión dialogística de sus elementos con los lenguajes existentes del plurilingüismo. No sabemos, por ejemplo, qué funciones tienen aquí las numerosas y heterogéneas reminiscencias que abundan en esas novelas: funciones directamente intencionales, como la reminiscencia poética, o de otro orden, como las prosaicas; es decir, que tales reminiscencias son, posiblemente, formaciones bivocales. ¿Acaso las reflexiones y sentencias son siempre directamente intencionales, sin otros sentidos? ¿No tienen frecuentemente un carácter irónico, o hasta paródico? En toda una serie de casos, el lugar mismo que ocupan en la composición nos lleva a suponer esto. Así, en los casos en que las reflexiones amplias y abstractas tienen una función temporalizadora, e interrumpen la narración en el momento más tenso y agudo, su inoportunidad (especialmente, donde las reflexiones detalladas con pedantería se aferran intencionadamente a un pretexto accidental) arroja sobre las mismas una sombra objetual y nos hace sospechar una estilización paródica[44].

En general, la parodia, si no es grosera (es decir, precisamente donde está expresada en prosa artística), puede ser difícilmente descubierta si no se conoce su trasfondo verbal ajeno, su segundo contexto. En la literatura universal existen probablemente bastantes obras así, cuyo carácter paródico ni siquiera sospechamos ahora. Es posible que existan en la literatura universal pocas palabras dichas sin reservas y puramente monovocales. Pero nosotros miramos la literatura universal desde una isla muy limitada en el tiempo y el espacio de la cultura verbal monotonal y mo-

[44] Cfr. la forma extrema de ese procedimiento en Sterne y, con más variedad de grados de parodización, en Jean-Paul.

novocal. Y, como veremos más adelante, existen tipos y variedades de palabra bivocal, cuya bivocalidad se pierde fácilmente en el proceso de recepción, y que en caso de una reacentuación directa monovocal, no pierden totalmente su significación artística (se unen a la masa de palabras directas del autor).

La presencia en la novela sofística de la estilización paródica y de otras variedades de la palabra bivocal es indudable[45]; pero resulta difícil de decir cuál es su peso específico en ella. Se ha perdido para nosotros, en una medida considerable, el trasfondo semántico-verbal del plurilingüismo en el que sonaban esas novelas y con el que estaban relacionadas dialogísticamente. Tal vez esa estilización abstracto rectilínea, que tan monótona y plana nos parece en dichas novelas, aparecía más viva y diversificada en el transfondo de su plurilingüismo contemporáneo, porque se incorporaba al juego bivocal con los elementos de ese plurilingüismo y se comunicaba dialogísticamente con él.

La novela sofística inicia *la primera línea estilística* (como la llamaremos convencionalmente) *de la novela europea*. A diferencia de la segunda línea que, en el ámbito de la antigüedad sólo había sido preparada en los géneros más heterogéneos, y todavía no ha cristalizado en forma de tipo novelesco acabado (en el que tampoco puede ser incluida la novela de Apuleyo ni la de Petronio), la primera línea encontró en la novela sofística una expresión bastante completa y acabada, que determinó, como se ha dicho más arriba, toda la historia posterior de esa línea. Su característica principal estriba en la existencia de un lenguaje único y de un estilo único (más o menos estrictamente realizados); el plurilingüismo queda fuera de la novela, pero la determina en cuanto transfondo dialogístico con el que está relacionado, polémica y apologéticamente, el lenguaje y el universo de la novela.

En la historia posterior de la novela europea observamos las dos mismas líneas principales de evolución estilística. La segunda línea, a la que pertenecen las mejores representaciones del género novelesco (sus variedades y algunas obras aisladas), introduce el plurilingüismo social en la estructura de la novela, orquestando su sentido por mediación de aquél, y renunciando con frecuencia al discurso directo y puro del autor. La primera línea, que recibió

[45] Así, Bóldiriev, en el estudio citado, señala la utilización paródica por Aquiles Tacio del motivo tradicional del sueño profético. Por lo demás, Bóldiriev considera que la novela de Tacio se aleja del tipo tradicional, en el sentido de un acercamiento a la novela cómica costumbrista.

con más fuerza la influencia de la novela sofística, deja (en lo esencial) el plurilingüismo fuera de ella, es decir, fuera del lenguaje de la novela; ese lenguaje está estilizado de manera específica, novelesca. Sin embargo, como se ha dicho, está orientado a percibirse en el trasfondo del plurilingüismo, con cuyos elementos diversos se halla en relación dialógica. La estilización abstracta, idealizante, de tales novelas viene determinada, por lo tanto, no sólo por su propio objeto y por la expresión directa del hablante (como en el discurso puramente poético), sino también por la palabra ajena, por el plurilingüismo. Esta estilización implica una mirada a los lenguajes ajenos, a otros puntos de vista y otros horizontes semántico-concretos. Ésta es una de las diferencias más importantes entre la estilización novelesca y la poética.

Tanto la primera como la segunda línea estilística de la novela se dividen a su vez en una serie de variantes estilísticas específicas. Finalmente, las dos líneas se cruzan y combinan de manera variada: es decir, la estilización del material se une a la orquestación plurilingüe del mismo.

Diremos también algunas palabras acerca de la novela clásica caballeresca en verso.

La conciencia lingüístico literaria (y en el sentido lingüísico más amplio, ideológica) de los creadores y del auditorio de esas novelas, era compleja: por una parte, estaba centralizada desde el punto de vista ideológico social, formándose en el terreno sólido y estable de una sociedad compuesta por castas y clases. Debido a su firme aislamiento social, a su autosuficiencia, esa conciencia era casi una conciencia de casta. Pero, al mismo tiempo, no poseía un lenguaje único, unido orgánicamente al universo ideológico-cultural único del mito, de las leyendas, de las creencias, tradiciones, sistemas ideológicos. En el sentido lingüístico-cultural esa conciencia era muy descentralizada y, en medida considerable, internacional. La ruptura entre el lenguaje y el material, por una parte, y entre el material y la realidad contemporánea, por otra, jugó, ante todo, un papel constitutivo de dicha conciencia lingüístico literaria. Ésta vivía en un mundo de lenguas ajenas y de culturas ajenas. En el proceso de reestructuración, asimilación y subordinación a las unidades del horizonte de casta y de clase, y a sus ideales, y, finalmente, en el proceso de oposición al plurilin-

güismo de los estratos populares que la rodeaban, se formó la conciencia lingüístico-literaria de los creadores y oyentes de la novela caballeresca en verso. La conciencia tenía que ver permanentemente con la palabra ajena y con el mundo ajeno: la literatura antigua, la leyenda cristiana temprana, las leyendas históricas bretonas y celtas (pero no la épica popular nacional, que alcanzó a florecer en este período con la novela caballeresca, paralelamente a ella, pero independientemente de ella y sin tener influencia alguna sobre la misma), sirvieron de material heterogéneo y plurilingüe (latín y lenguas nacionales) con el que se revistió, superando su carácter ajeno, la unidad de la conciencia de casta y de clase de la novela caballeresca. La traducción, la reestructuración, la reinterpretación, la reacentuación —la orientación recíproca y multigradual con la palabra ajena y con la intención ajena— constituyeron el proceso de formación de la conciencia literaria que creó la novela caballeresca. Aunque no todas las etapas de ese proceso de orientación recíproca con la palabra ajena fueron recorridas por la conciencia individual de uno u otro creador de la novela caballeresca, dicho proceso tuvo lugar en la conciencia lingüístico-literaria de la época y determinó la obra de individuos aislados. El material y el lenguaje no venían dados en una unidad indiscutible (como para los creadores de la épica) sino que se hallaban separados, aislados y obligados a buscarse uno a otro.

Con esto se define la especificidad de la novela caballeresca. No existe en ella ni un átomo de ingenuidad lingüística y verbal. La ingenuidad (si, en general, existe en ella) ha de anotarse en la cuenta de la unidad de casta y de clase, todavía no disgregada, estable. Esa unidad pudo introducirse en todos los elementos del material ajeno, pudo remodelarlos y reacentuarlos en una medida tal, que el universo de esas novelas nos parece un universo unitario desde el punto de vista épico. La novela caballeresca clásica en verso se sitúa de hecho en la frontera entre la épica y la novela. Sin embargo, es evidente que rebasa esa frontera en dirección a la novela. Los más profundos y perfectos modelos de ese género, como *Parsifal*, de Wolfram Von Eschenbach, son ya auténticas novelas. El *Parsifal* de Wolfram no puede ser incluido, en ningún caso, en la primera línea estilística de la novela. Es la primera novela germana, profunda y esencialmente bivocal, que pudo combinar el carácter incontestable de sus intenciones con el mantenimiento sutil e inteligente de las distancias frente al lenguaje.

frente a la objetualidad y relativización de ese lenguaje un tanto alejado de los labios del autor por una suave sonrisa irónica[46].

De manera análoga están las cosas, en sentido lingüístico, con las primeras novelas en prosa. En éstas, el momento de la traducción y la reelaboración aparece aun más aguda y toscamente. Puede decirse claramente que *la prosa novelesca europea nace y se desarrolla en el proceso de traducción libre (remodeladora) de las obras ajenas*. Sólo en el proceso de génesis de la prosa novelesca francesa no ha sido tan característico el momento de la traducción en sentido propio; en ésta, lo más importante es el momento de «transcripción» de los versos épicos en prosa. Pues el nacimiento de la prosa novelesca en Alemania es especialmente claro desde el punto de vista simbólico: ésta es creada por la aristocracia francesa germanizada mediante la traducción y transcripcion de prosa o versos franceses. De esta manera comienza la prosa novelesca en Alemania.

La conciencia lingüística de los creadores de la novela en prosa era plenamente descentralizada y relativizada. Vagaba libremente entre los lenguajes en busca de materiales, separando con facilidad el material de cualquier lenguaje (en el círculo de los accesibles), y uniéndolo al lenguaje y el universo «propios».

Y este «lenguaje propio» —aun inestable y en proceso de formación— no oponía ninguna resistencia al traductor-transcriptor. El resultado fue la ruptura definitiva entre lenguaje y material, la indiferencia profunda de uno hacia el otro. Y de este extrañamiento recíproco entre la lengua y el material nace el «estilo» específico de esta prosa.

De hecho, ni siquiera se puede hablar en este caso de estilo, sino tan sólo de una forma de exposición. Precisamente, se produce la sustitución del estilo por la exposición. El estilo viene determinado por la actitud esencial y creadora de la palabra frente a su objeto, al hablante mismo y a la palabra ajena; el estilo tiende a familiarizar orgánicamente al material con la lengua y a la lengua con el material. El estilo no relata nada fuera de esa exposición, algo formado y cristalizado desde el punto de vista verbal, algo dado; el estilo, o bien penetra directamente en el objeto, como

---

[46] *Parsifal* es la primera novela con problemática y pedagógica. Esta variante de género —a diferencia de la novela pedagógica puramente didáctica (retórica), con preponderancia monovocal *(Ciropedia, Telémaco, Emilio)*— exige una palabra bivocal. Una variante peculiar de esta especie la constituye la novela humorística pedagógica con acentuada tendencia paródica.

en la poesía, o refracta sus intenciones, como en la prosa artística (pues tampoco el prosista-novelista expone un lenguaje ajeno, sino que construye su imagen artística). Así, la novela caballeresca en verso, aunque también estaba determinada por la ruptura entre material y lenguaje, vence esa ruptura, familiariza al material con el lenguaje y crea una variante especial de estilo novelesco auténtico[47]. La primera prosa novelesca europea nace y se forma precisamente como *prosa de exposición*, y este hecho ha condicionado por mucho tiempo sus destinos.

Naturalmente, no sólo el hecho desnudo de la traducción libre de textos ajenos y el universalismo cultural de sus creadores, determinaron la especificidad de esa prosa de exposición —pues tanto los creadores como los receptores de la novela caballeresca en verso, eran, desde el punto de vista cultural, suficientemente internacionales—, sino en primer lugar, el hecho de que esa prosa no tuviese una base social sólida y única, una autonomía de casta sólida y reposada.

Como se sabe, la impresión de libros jugó un papel excepcionalmente importante en la historia de la novela caballeresca en prosa, ampliando y diversificando su público[48]. También contribuyó al paso, esencial para el género novelesco, de la palabra al registro mudo de la percepción. Esa desorientación social de la novela en prosa se profundiza más y más en su evolución posterior; comienza una peregrinación social de la novela caballeresca creada en los siglos XIV y XV, peregrinación que acaba con su transformación en «literatura popular» para lectura de los grupos sociales inferiores, de donde los románticos la sacaron de nuevo a la luz de la conciencia literaria cualificada.

Detengámonos un poco en la especificidad de esa primera palabra prosístico-novelesca, separada del material y no penetrada de la unidad de la ideología social. rodeada de la diversidad de lenguajes y lenguas, y carente de todo soporte y centro. Esa palabra errante, sin raíces, hubo de convertirse en específico-convencional, sin que se tratase, sin embargo de una convencionalidad sana de

---

[47] El proceso mismo de las traducciones y la asimilación del material ajeno no se produce en este caso en la conciencia individual de los creadores de la novela: ese proceso, largo y multigradual, se produjo en la conciencia literario-lingüística de la época; la conciencia individual no lo comenzaba ni lo terminaba, sino que se familiarizaba con él.

[48] A finales del siglo XV y comienzos del XVI aparecen ediciones a imprenta de casi todas las novelas caballerescas creadas hasta entonces.

la palabra poética, sino de una convencionalidad que resultaba de la imposibilidad de utilizar artísticamente y dar forma acabada a la palabra, desde el punto de vista formal, en todos sus momentos.

En la palabra separada del material y de la unidad ideológica estable y orgánica, existen muchos elementos sobrantes que no admiten una interpretación auténticamente literaria. Todos estos elementos sobrantes de la palabra han de ser neutralizados u organizados de tal manera que no estorben; hay que sacar a la palabra del estado de material bruto. A tal objetivo sirve la convencionalidad específica: todo lo que no puede ser entendido ha de recubrirse de una forma convencional estereotipada, suavizarse, igualarse, pulirse, adornarse, etc.; todo lo que carece de auténtica interpretación literaria ha de ser sustituido por la generalidad convencional y el decorativismo.

¿Qué puede hacer una palabra separada del material y de la unidad ideológica, con su imagen sonora, con la riqueza ilimitada de sus diversas formas, tonos y matices, con su estructura sintáctica y entonativa, con su polisemia objetual y social? Nada de esto le es necesario a la palabra expositiva, porque nada de esto puede ir unido orgánicamente al material, puede ser penetrado por las intenciones. Por eso, todo ello se somete a una organización externa convencional: la imagen sonora tiende a una eufonía vacía, la estructura sintáctica y entonativa tiende hacia una facilidad y fluidez vacías o hacia una complejidad y amaneramiento retóricos igualmente vacíos, hacia el ornamentalismo externo; la polisemia tiende a la monosemia vacía. Naturalmente, la prosa es positiva; puede adornarse abundantemente con tropos poéticos, pero éstos pierden en tal caso toda significación poética auténtica.

De esta manera, la prosa expositiva legitima y canoniza la ruptura total entre lenguaje y material, encuentra una forma estilística de superación aparente y convencional de esta ruptura. Ahora le es asequible cualquier material de cualquier fuente. El lenguaje es para ella un elemento neutro de la naturaleza; un elemento, además, agradable y adornado, que le permite concentrarse en el carácter cautivante —importante desde el punto de vista externo, sorprendente y emocionante— del material mismo.

La evolución de la prosa expositiva en la novela caballeresca continúa por ese camino hasta llegar a su cumbre con *Amadís*[49],

---

[49] El *Amadís*, separado de su ámbito español, se ha convertido en una novela internacional.

y más tarde con la novela pastoral. Sin embargo, por el camino de esa evolución, la prosa expositiva se enriquece con nuevos aspectos esenciales que le permiten acercarse al estilo novelesco auténtico y determinar la primera línea estilística fundamental de la evolución de la novela europea. Aunque en verdad, la unión, la interpretación plena, orgánica, de lenguaje y material en el campo de la novela, no se producirá en ésta, sino que lo hará en la segunda línea, en el estilo que refracta y orquesta sus intenciones, es decir, en el camino que se ha convertido en el más importante y productivo de la historia de la novela europea.

En el proceso de evolución de la prosa novelesca expositiva se elabora la especial categoría valorativa del «carácter literario de la lengua» o —más próximo al espíritu de la concepción inicial— del «ennoblecimiento de la lengua». No se trata de una categoría estilística en el sentido exacto de la palabra, porque tras ella no hay ningún tipo de imperativos artísticos precisos, importantes, en cuanto al género; pero, a su vez, tampoco es una categoría lingüística que muestra a la lengua literaria como unidad dialectológico-social determinada. La categoría del «carácter literario» y del «ennoblecimiento» se encuentra en la frontera entre el imperativo y la valoración estilística, y la constatación y la reglamentación lingüística (es decir, la valoración de la pertenencia de una forma dada a un cierto dialecto, y la determinación de su corrección lingüística).

Intervienen en este caso la popularidad y la accesibilidad: la adaptación al transfondo aperceptivo para que lo dicho se enmarque fácilmente en ese transfondo, sin dialogizarlo, sin provocar disonancias dialógicas categóricas; la fluidez y pulidez del estilo.

En las diferentes lenguas nacionales y en las diferentes épocas, esa categoría general del lenguaje literario, que se halla de alguna manera fuera de los géneros, se llena de contenido concreto diverso y tiene distinta significación tanto en la historia de la literatura como en la historia de la lengua literaria. Pero, siempre y en todas partes, el ámbito de acción de esa categoría es el lenguaje hablado de los círculos literarios cultos (en nuestro caso, de todos los que pertenecen a la «sociedad noble»), el lenguaje escrito de los géneros costumbristas y semiliterarios (cartas, diarios, etc.), el lenguaje de los géneros ideológico-sociales (discursos de todo tipo, reflexiones, descripciones, artículos, etc.), y, finalmente, los géneros literarios en prosa, especialmente, la novela. Dicho con otras palabras, esta categoría pretende reglamentar el dominio del len-

guaje literario y usual (en el sentido dialectológico) que no está reglamentado por los géneros estrictos ya formados, que tienen imperativos precisos y diferenciados con respecto a su lenguaje; la categoría del «carácter literario general» no tiene, naturalmente, nada que hacer en el dominio de la poesía lírica, de la épica y de la tragedia. Reglamenta el plurilingüismo hablado y escrito que rodea por todas partes a los géneros poéticos estables y estrictos, cuyas exigencias no pueden extenderse, en ningún caso, ni al lenguaje hablado ni al escrito usuales[50]. Tiende a ordenar ese plurilingüismo, a canonizar para él un cierto estilo lingüístico.

Repetimos, el contenido concreto de esa categoría del carácter literario del lenguaje, que se halla fuera de los géneros, puede ser, como tal, profundamente diverso, más o menos preciso y concreto, estar basado en intenciones ideológico-culturales diversas, motivarse a través de distintos intereses y valores, proteger el carácter social cerrado del colectivo privilegiado («la lengua de la sociedad noble»), proteger intereses nacionales, locales —por ejemplo, la consolidación de la dominación del dialecto toscano en la lengua literaria italiana—, proteger los intereses del centralismo político-cultural —como, por ejemplo, en la Francia del siglo XVII—. Posteriormente, esa categoría puede tener diferentes realizadores concretos: ese papel puede desempeñarlo, por ejemplo, la gramática académica, la escuela, los salones, las corrientes literarias, ciertos géneros, etc. Posteriormente, la categoría respectiva puede tender hacia su límite lingüístico, es decir, hacia la corrección lingüística: en este caso alcanza la máxima generalización; pero, a cambio, pierde casi toda la expresividad y precisión ideológica (se justifica entonces a sí misma de la siguiente manera: «así es el espíritu de la lengua», «así se dice en francés»); sin embargo, puede, al contrario, tender hacia su límite estilístico: en tal caso, su contenido se concreta también desde el punto de vista ideológico, adquiriendo una cierta precisión semántico-objetual y expresiva, y sus exigencias califican en cierta medida al que habla y al que escribe (se justifica entonces a sí misma de la siguiente manera: «así debe pensar, hablar y escribir toda persona distinguida» o «toda persona fina y sensible», etc.). En este último caso, el «carácter literario» que reglamenta los géneros de la vida co-

[50] El ámbito de acción de la categoría del «lenguaje literario» puede estrecharse, en los casos en que uno u otro de los géneros semiliterarios elabora un canon estable y diferenciado (por ejemplo, el género epistolar).

rriente (conversación, cartas, diarios), no puede dejar de influenciar —a veces muy profundamente— el pensamiento práctico, e, incluso, el estilo de vida, creando «personajes literarios» y «acciones literarias». Finalmente, el grado de eficacia y de importancia de esa categoría en la historia de la literatura y de la lengua literaria puede ser muy diverso: tal grado puede ser muy elevado —por ejemplo, en la Francia de los siglos XVII y XVII—, pero también puede ser insignificante; así, en otras épocas, el plurilingüismo (incluso el dialectológico) impregnó los más elevados géneros poéticos. Todo esto, es decir, los grados y el carácter de la eficacia histórica, dependen, naturalmente, del contenido de dicha categoría, de la fuerza y estabilidad de la instancia cultural y política en la que se apoya.

A tal categoría —extremadamente importante— del «carácter literario general del lenguaje», nos referiremos aquí sólamente de pasada. No nos interesa su importancia en la literatura en general, ni tampoco en la historia de la lengua literaria, sino sólo en la historia del estilo novelesco. Su importancia en ésta es enorme: directa, en las novelas de la primera línea estilística, e indirecta, en las novelas de la segunda línea.

Las novelas de la primera línea estilística llegan con la pretensión de organizar y reglamentar estilísticamente el plurilingüismo del lenguaje hablado y de los géneros costumbristas y semiliterarios escritos. Con ello se define en gran medida su actitud frente al plurilingüismo. Las novelas de la segunda línea estilística transforman el lenguaje corriente literario, organizado y ennoblecido, en material esencial para su orquestación; a los individuos que utilizan ese lenguaje (es decir, a los «personajes literarios», con su pensamiento y actitudes literarias), en sus héroes principales.

No es posible comprender la naturaleza estilística de la primera línea de la novela si no se tiene en cuenta un hecho muy importante: la actitud especial de tales novelas con respecto al lenguaje hablado y a los géneros de la vida corriente, así como a los costumbristas. La palabra en la novela se construye en una continua interacción con la palabra de la vida. La novela caballeresca en prosa se opone al plurilingüismo «inferior», «vulgar», en todos los dominios de la vida, promoviendo, a cambio, su palabra específico-idealizada, «ennoblecida». La palabra vulgar, no literaria, está impregnada de intenciones inferiores y su expresión es rudimentaria; está orientada estrechamente desde el punto de vista práctico, atrapada en asociaciones triviales, corrientes, y apesta a

contextos específicos. La novela caballeresca opone a la palabra su propia palabra, vinculada sólo a asociaciones elevadas y nobles, llena de reminiscencias de contextos elevados (históricos, literarios, científicos). Al mismo tiempo, tal palabra ennoblecida, a diferencia de la poética, puede sustituir a la palabra vulgar en las conversaciones, cartas, y otros géneros corrientes, de la misma manera que un eufemismo sustituye a una expresión grosera, porque tiende a orientarse dentro de la misma esfera que la palabra de la vida.

Así, la novela caballeresca se convierte en portadora de la categoría del *carácter literario extragenérico del lenguaje*, pretende dar normas a la lengua de la vida, dar lecciones de estilo y de buen tono: cómo conversar en la sociedad, cómo escribir una carta, etc. En este sentido, la influencia de *Amadís* ha sido especialmente grande. Se componían libros especiales, como por ejemplo *El tesoro de Amadís*, *El libro de los requiebros*, que recogían modelos de conversación, cartas, discursos, etc., extraídos de la novela, libros que han tenido una difusión y una influencia enormes durante todo el siglo XVII. La novela caballeresca ofrece la palabra a todas las situaciones y casos posibles, oponiéndose siempre a la palabra vulgar en sus modalidades groseras.

Una genial expresión artística de los encuentros entre la palabra ennoblecida por la novela caballeresca y la palabra vulgar, en todas las situaciones importantes tanto para la novela como para la vida, la da Cervantes. El objetivo intrínsecamente polémico de la palabra ennoblecida en relación con el plurilingüismo, aparecen *Don Quijote* en los diálogos novelescos con Sancho y otros representantes de la realidad plurilingüe y grosera de la vida, así como en la dinámica misma de la intriga novelesca. El dialogismo interno potencial, que está en la base de la palabra ennoblecida, se ve aquí actualizado y evidenciado —en los diálogos y el movimiento de la intriga—; pero, al igual que en todo dialogismo lingüístico auténtico, no se agota definitivamente, ni se acaba desde el punto de vista dramático.

Para la palabra poética, en sentido restringido, está totalmente excluida, como es natural, tal actitud con respecto al plurilingüismo extraliterario. La palabra poética, como tal, es imposible e inconcebible en las circunstancias de la vida, y en los géneros costumbristas. Tampoco puede oponerse directamente al plurilingüismo, porque no tiene con él un terreno común, próximo. Es verdad que puede influenciar a los géneros costumbristas e incluso a la lengua hablada, pero sólo indirectamente.

Para llevar a cabo su objetivo de organización estilística del lenguaje corriente, la novela caballeresca en prosa debería, como es lógico, incluir en su estructura toda la diversidad de géneros ideológicos corrientes e intraliterarios. Esa novela, al igual que la novela sofística, era una enciclopedia casi completa de los géneros de su época. Estructuralmente, todos los géneros intercalados poseían una cierta perfección y autonomía; por eso podían desprenderse fácilmente de la novela y figurar, por separado, como modelos. Naturalmente, en función del carácter del género intercalado se variaba también, en cierta medida, el estilo de la novela (respondiendo sólo a un mínimo de exigencias del género); pero, en todo lo esencial, se mantenía uniforme; y ni que decir tiene, para los lenguajes de los géneros en sentido estricto: toda esa diversidad de géneros intercalados está recorrida por un solo lenguaje uniforme ennoblecido.

La unidad, o más exactamente, la uniformidad de ese lenguaje ennoblecido no es suficiente por sí misma: es polémica y abstracta. En su base se encuentra una cierta actitud distinguida, fiel a sí misma, frente a la realidad inferior. Pero la unidad y fidelidad a sí misma de esa actitud noble, se consiguen al precio de la abstracción polémica y, por tanto, son inertes, pálidas y mortecinas. Pero tampoco puede ser de otra manera la unidad de tales novelas, con su desorientación social y la falta de base ideológica. El horizonte objetual y expresivo de esa palabra novelesca es un horizonte invariable del hombre vivo y móvil, que se desplaza hasta el infinito de la realidad, sino que parece como si se tratara de un horizonte inmovilizado del hombre que aspira a guardar la misma pose inmóvil y que se pone en movimiento no para ver, sino por el contrario para desviar la mirada, para no observar, para alejarse. Es un horizonte que no está lleno de cosas reales, sino de reminiscencias verbales de cosas e imágenes literarias, opuestas polémicamente al plurilingüismo grosero del mundo real y purificadas minuciosamente (pero intencionadamente polémicas y por eso perceptibles) de posibles asociaciones corrientes, groseras.

Los representantes de la segunda línea estilística de la novela (Rabelais, Fischart, Cervantes, etc.), transforman paródicamente ese procedimiento de abstracción, desarrollando en base a comparaciones una serie de asociaciones intencionadamente groseras, que hacen descender el término comparado al más bajo nivel de banalidad prosística, destruyendo con esto el elevado plano literario alcanzado por el camino de la abstracción polémica. El plu-

rilingüismo se venga así de su eliminación abstracta (por ejemplo, en los discursos de Sancho Panza[51]).

Para la segunda línea estilística, el lenguaje ennoblecido de la novela caballeresca, con su abstracción polémica, se convierte tan sólo en uno de los participantes en el diálogo de lenguajes, en una imagen del lenguaje en prosa, que es en Cervantes la más profunda y completa; una imagen capaz de oponer resistencia dialógica intrínseca a las nuevas intenciones del autor; una imagen agitada, bivocal.

Hacia comienzos del siglo XVII, la primera línea estilística de la novela comienza, en cierta medida, a cambiar: la idealización y polemización abstracta del estilo novelesco empiezan a ser utilizadas por fuerzas históricas reales para la realización de objetivos polémicos y apologéticos más concretos. La desorientación social del romanticismo caballeresco abstracto es sustituida por la clara orientación social y política de la novela barroca.

La novela pastoril percibe ya, de manera totalmente diferente, su material y orienta su estilización de otra manera. No se trata sólo de una actitud creadora mucho más libre con respecto al material[52], sino de la modificación de sus funciones. En grandes líneas, se puede explicar de la siguiente manera: al material ajeno ya no se puede llegar evadiéndose de la realidad contemporánea, sino envolviendo con él esa realidad, representándose uno mismo. La actitud romántica ante el material comienza a ser sustituida por otra nueva, la barroca. Se descubre una nueva forma de actitud con respecto al material, un nuevo modo de utilizarlo artísticamente, que definiremos a grandes rasgos como el enmascaramiento de la realidad circundante en el material ajeno, como una

[51] Es característica de la literatura alemana la especial inclinación por ese método de rebajamiento de las palabras elevadas, por medio del desarrollo de comparaciones y asociaciones inferiores. Introducido en la literatura alemana por Wolfram von Eschenbach, dicho procedimiento ha determinado el estilo de predicadores populares como Geiler von Kaisersberg, y lo hallamos en Fischart en el siglo XVI, en las prédicas de Abraham a santa Clara en el siglo XVII, en las novelas de Hippel y de Jean-Paul en los siglos XVIII y XIX.

[52] En ese sentido, los principales logros compositivos de la novela pastoril, en comparación con la caballeresca, son: mayor concentración de acción, mejor acabado del conjunto, desarrollo estilizado del paisaje. También hay que mencionar la introducción de mitología (clásica) y de versos en la prosa.

mascarada específica de creación de héroes[53]. El sentimiento de conciencia de sí misma de la época se hace fuerte y elevado, y utiliza un variado material ajeno para autoexpresarse y autopresentarse. En la novela pastoril, esa nueva percepción del material y ese nuevo modo de utilización del mismo sólo se encuentran en su fase inicial: su amplitud es demasiado reducida todavía, y las fuerzas históricas de la época aún no se han agrupado. En esas novelas predomina el elemento de autoexpresión lírico-íntimo, un tanto de cámara.

El nuevo modo de utilización del material se desarrolla y realiza completamente en la novela heroico-histórica barroca. La época se lanza con avidez en busca del material heróico vivo en todo tiempo, país y cultura; el fuerte sentimiento que tiene de sí misma la conciencia se considera en estado de dotarse orgánicamente de material heroico vivo, con independencia del universo ideológico cultural de que proceda. Todo exotismo es bienvenido: el material oriental no se hallaba menos difundido que el antiguo o el medieval. Descubrirse y realizarse uno mismo en un material ajeno, heroificarse uno mismo y la lucha propia en un material ajeno es lo que constituye el pathos de la novela barroca. La concepción barroca del mundo, con sus extremos, con la sobretensión contradictoria de su unidad, al penetrar en el material histórico, expulsó de éste toda huella de autonomía interna, toda resistencia interna del mundo cultural ajeno que había creado ese material, y lo transformó en el embalaje externo estilizado del propio contenido[54].

La importancia histórica de la novela barroca es especialmente grande. Genéticamente, casi todas las variantes de la novela del período moderno provienen de los diversos aspectos de la novela barroca. Al ser la heredera de toda la evolución anterior de la novela y utilizar ampliamente el conjunto de esa herencia (la novela sofística, *Amadís,* la novela pastoril), logró reunir en sí misma todos esos momentos que en la evolución posterior figuran ya por separado como variantes autónomas: la novela con problemática, de aventuras, histórica, psicológica, social. La novela barroca se ha convertido, para el período posterior, en una enciclopedia del material: de motivos novelescos, de situaciones

[53] Es característica la difusión del «diálogo de los muertos», fórmula que permite conversar sobre temas propios (contemporáneos y actuales) con sabios, científicos y héroes de todos los países y de todas las épocas.

[54] El cambio de ropaje de algunos contemporáneos reales en *Astree* es literal.

de intriga. La mayoría de los motivos de la novela del periodo moderno, que en un estudio comparativo descubrirían su procedencia antigua u oriental, han penetrado en ésta por medio de la novela barroca; casi todas las investigaciones genealógicas conducen de manera directa a ella, y después, a sus fuentes medievales y antiguas (y luego, hacia oriente).

La novela barroca ha recibido con todo derecho la denominación de «novela de la prueba». En ese sentido constituye el final de la novela sofística que también ha sido la novela de la prueba (de la fidelidad y de la castidad de los enamorados separados). Pero aquí, en la novela barroca, esa prueba de heroísmo y fidelidad del héroe, de su irreprochabilidad en todos los órdenes, une mucho más orgánicamente el grandioso y extraordinariamente diverso material de la novela. Todo aquí significa un banco de prueba, un instrumento de prueba de todas las características y cualidades del héroe exigidas por el ideal barroco del heroísmo. El material está organizado sólidamente y en profundidad en torno a la idea de la prueba.

Es necesario detenernos de manera especial en la idea de la prueba, y también en otras ideas organizadoras del género novelesco.

La idea de la prueba del héroe y de su palabra es probablemente la idea organizadora más importante de la novela, la que crea la diferencia fundamental de ésta con la épica: el héroe épico se encuentra desde el comienzo al margen de toda prueba; en el universo épico es inconcebible una atmósfera de duda en lo que se refiere al heroísmo del héroe. La idea de la prueba permite la organización profunda y sustancial, en torno al héroe, del diverso material novelesco. Pero el contenido de la idea de la prueba puede cambiar esencialmente en función de la época y del grupo social. En la novela sofística, esa idea, que se ha formado en el terreno de la casuística retórica de la segunda sofística, tiene un carácter pronunciadamente formal y externo (faltan por completo los elementos psicológico y ético). Tal idea era distinta en la leyenda cristiana temprana, en la hagiografía y en las autobiografías-confesiones, que en estos casos iba unida por costumbre a la idea de crisis y de renacimiento (son las formas embrionarias de la novela de la prueba con carácter de aventura y de confesión). La idea cristiana del martirio (la prueba a través del sufrimiento y de la

muerte), por un lado, y la idea de la tentación (la prueba por medio de las tentaciones), por otro, confieren un contenido específico a la idea de la prueba, organizadora del material en la abundante literatura apócrifa temprana y, posteriormente, en la medieval[55]. Otra variante de la misma idea de la prueba organiza el material de la novela caballeresca clásica en verso, variante que reúne en sí, tanto las características de la prueba de la novela griega (la prueba de la fidelidad amorosa y del heroísmo), como las de la leyenda cristiana (la prueba a través de los sufrimientos y de las tentaciones). La misma idea, pero más tenue y limitada, organiza la novela caballeresca en prosa, aunque lo hace débil y superficialmente, sin penetrar en lo profundo del material. Finalmente, en la novela barroca, la idea unifica armoniosamente, con excepcional fuerza compositiva un material grandioso y muy diverso.

Y en la evolución posterior de la novela, la idea de la prueba conserva su primordial importancia organizadora, llenándose, en función de la época, de contenido ideológico diferente; las relaciones con la tradición se mantienen, aunque prevaleciendo unas u otras líneas de esa tradición (antigua, hagiográfica, barroca). Una variedad especial de la idea de la prueba, extremadamente difundida en la novela del siglo XIX, es la prueba de la vocación, la genialidad, la predestinación. A ésta pertenece, en primer lugar, el tipo romántico de predestinación y de puesta a prueba del mismo por la vida. Luego, una forma muy importante de predestinación la encarnan los advenedizos en la novela francesa de la época napoleónica (los héroes de Stendhal, los de Balzac). En Zola, la idea de la predestinación se transforma en idea de la utilidad vital, de la salud biológica y la adaptación del hombre; en sus novelas, el material está organizado como prueba de la total validez biológica de los héroes (con resultado negativo). Otra forma de la idea de la prueba es la prueba de la genialidad (se combina frecuentemente con la prueba paralela de la utilidad del artista en la vida). En el siglo XIX pueden citarse otras variedades interesantes: la prueba de una personalidad fuerte que, por una u otra razón, se opone al colectivo con pretensiones de autosuficiencia y de soledad arrogante o de líder predestinado; la prueba del reformador moral o del amoralista, la prueba del nietzscheniano, de la mujer eman-

[55] Así, la idea de la prueba organiza con armonía y sobriedad especiales la tan conocida *Vida de Alexis*, en verso, del período francés antiguo; entre nosotros, véase, por ejemplo, *Vida de Feodosy Pechiorsky*.

cipada, etc., todas ellas son ideas organizadoras muy difundidas en la novela europea del siglo XIX y comienzos del XX[56]. Una variante especial de la novela de la prueba la constituye la novela rusa de la prueba del intelectual, prueba de su utilidad y de su plena validez social (el tema del «hombre inútil») que, a su vez, se divide en una serie de subvariantes (desde Pushkin hasta la prueba del intelectual en la revolución).

La idea de la prueba tiene también una importancia colosal en la novela puramente de aventuras. La productividad de esa idea se manifiesta externamente en el hecho de que permite combinar orgánicamente en la novela el aventurerismo intenso y variado con una problemática profunda y una psicología compleja. Todo depende de la profundidad ideológica, de la oportunidad histórico-social y del carácter progresista del contenido de la idea de la prueba que organiza la novela; en función de tales cualidades, la novela alcanza su máxima plenitud, toda la amplitud y profundidad en las posibilidades del género. La novela puramente de aventuras, reduce frecuentemente, casi al mínimo, las posibilidades del género novelesco; sin embargo, la trama desnuda, la aventura desnuda, nunca puede convertirse, por su naturaleza, en fuerza organizadora de la novela. Por el contrario, en cada trama, en cada aventura, siempre descubrimos las huellas de alguna idea que las organizó antes, que creó el cuerpo de la trama dada y lo animó, pero que ha perdido ahora su fuerza ideológica y que apenas arde en él. Con mayor frecuencia la trama de la aventura está organizada por la idea, que va apagándose, de la prueba del héroe; sin embargo, no siempre es así.

La nueva novela europea de aventuras tiene dos fuentes esenciales diferentes. Uno de los tipos de novela de aventuras conduce a la gran novela barroca de la prueba (este es el tipo predominantemente de novela de aventuras); el otro, conduce a *Gil Blas* y, más adelante, al *Lazarillo;* es decir, está ligado a la «novela picaresca». En la antigüedad encontramos estos dos mismos tipos representados, de un lado, por la novela sofística, y de otro, por Petronio. El primer tipo principal de novela de aventuras está organizado al igual que en la novela barroca, por una de las variantes de la novela de la prueba, casi apagada desde el punto de

[56] El peso específico de tales pruebas para representantes de todo tipo de ideas y orientaciones de moda, es colosal en la producción novelesca de una masa de novelistas de segundo orden.

vista ideológico y completamente exteriorizada. Sin embargo, este tipo de novela es más complejo y más rico, y no abandona definitivamente una cierta problemática y una cierta psicología: en ella se deja sentir siempre la sangre de la novela barroca, de *Amadís*, de la novela caballeresca y, más adelante, de la épica, de la leyenda cristiana y de la novela griega[57]. Así es la novela de aventuras inglesa y americana (Defoe, Lewis, Radcliffe, Walpole, Cooper, London, etc.); así son también las variantes principales de la novela de aventuras y de bulevar francesas. Con bastante frecuencia se observa una mezcla de los dos tipos; pero en tales casos, el elemento organizador del conjunto es siempre el primer tipo (la novela de la prueba), en tanto que más poderoso, dominante. El fermento barroco en la novela de aventuras es muy fuerte; incluso en la estructura de la novela de bulevar de la más baja estofa pueden descubrirse los aspectos que, a través de la novela barroca y de *Amadís*, nos conducirán a las formas de la biografía cristiana temprana, de la autobiografía y de la leyenda del mundo romano helenístico. Una novela tan conocida como *Rocambole*, de Ponson du Terrail, está repleta de antiquísimas reminiscencias. En la base de su estructura se transparentan las formas de la novela de la prueba romano-helenística, con la crisis y el renacimiento (Apuleyo y las leyendas cristianas tempranas acerca de la conversión del pecador). Encontraremos en ella una serie completa de momentos que conducen, a través de la novela barroca, a *Amadís* y, posteriormente, a la novela caballeresca en verso. Al mismo tiempo, están también en su estructura los elementos del segundo tipo (*Lazarillo*, *Gil Blas*), pero, naturalmente, el espíritu barroco es el predominante.

Diremos algunas palabras sobre Dostoievski. Sus novelas son una clara expresión de la novela de la prueba. Sin referirnos, en lo esencial, al contenido de la idea específica de la prueba, situada en la base de la estructura de esas novelas, vamos a detenernos brevemente en las tradiciones históricas que han dejado su huella en las mismas. Dostoievski estaba vinculado a la novela barroca en cuatro direcciones: a través de la «novela sensacionalista» inglesa[58] (Lewis, Radcliffe, Walpole, etc.), de la novela social fran-

[57] Es verdad que esa amplitud raras veces constituye un privilegio para ella: el material problemático y psicológico es banalizado en la mayoría de los casos; el segundo tipo es más estricto y puro.

[58] Término de V. Dibeluis.

cesa de aventuras de tugurio (E. Sue), de las novelas de prueba de Balzac y finalmente a través del romanticismo alemán (especialmente de Hoffmann); pero, fuera de esto, Dostoievski estaba ligado directamente a la literatura apócrifa y a las leyendas cristianas del campo ortodoxo, con su idea específica de la prueba. Así se explica la combinación orgánica que hay en sus novelas de aventuras, de problemática, vidas de santos, crisis y renacimiento; es decir, todo ese complejo característico de la novela romano-helenística de la prueba (como podemos juzgar por Apuleyo, por los datos que nos han quedado de algunas autobiografías y de la leyenda hagiográfica cristiana temprana).

El estudio de la novela barroca, que ha incorporado el enorme material de la evolución anterior de ese género, tiene una importancia excepcional para la comprensión de las variantes novelescas más importantes del período moderno. Casi todas las vías conducen directamente hacia ella, y luego hacia la Edad Media, el mundo romano-helenístico y Oriente.

En el siglo XVIII, Wieland, Wezel, Blankenburg, Goethe y los románticos proclamaron —como contrapeso a la novela de la prueba— la nueva idea de la «novela formativa», y, en especial, de la «novela pedagógica».

La idea de la prueba no tenía relación con el proceso de formación del hombre; en algunas de sus formas conoce la crisis, el resurgimiento, pero no conoce la evolución, el devenir, la formación gradual del hombre. Parte del hombre ya formado y lo somete a prueba desde el punto de vista de un ideal también ya formado. En ese sentido, la novela caballeresca y, especialmente, la novela barroca, son típicas porque postulan directamente la nobleza innata, inmóvil e inerte de sus héroes.

La novela del período moderno contrapone a la novela barroca, de un lado, la formación del hombre, y de otro, un cierto dualismo, una cierta falta de perfección del hombre vivo, la mezcla del bien y del mal, de fuerza y debilidad. La vida, con sus acontecimientos, ya no sirve de banco de prueba y medio de verificación del héroe ya formado (o, en el mejor de los casos, de factor estimulante de la evolución de la naturaleza del héroe, ya desde antes formada y predeterminada); ahora, la vida con sus acontecimientos, iluminada por la idea de la formación, se revela como experiencia del héroe, como escuela, como medio que está formando y modelando por primera vez el carácter del héroe y su concepción del mundo. La idea de la formación y de la educación

permite la organización de una manera nueva del material que rodea al héroe, y la revelación, dentro de ese material, de aspectos totalmente nuevos.

La idea de la formación y de la educación, y la idea de la prueba no se excluyen una a otra dentro del marco de la novela del período moderno; al contrario, pueden combinarse de manera profunda y orgánica. La mayoría de los grandes modelos de la novela europea combina en sí misma, orgánicamente, ambas ideas (especialmente en el siglo XIX, cuando los modelos puros de novela de la prueba y formativa se hacen bastante raros). Así, en *Parsifal* se combina ya la idea de la prueba (predominante) con la idea de la formación. Lo mismo ha de decirse de la novela pedagógica clásica *Wilhelm Meister:* también aquí la idea de la educación (predominante ya) se combina con la idea de la prueba.

El tipo de novela creado por Fielding, y parcialmente por Sterne, se caracteriza igualmente por la conjunción de ambas ideas, en proporciones, además, casi iguales. Bajo la influencia de Fielding y de Sterne se crea el tipo continental de novela pedagógica representado por Wieland, Wezel, Hippel y Jean-Paul; en ésta, la prueba del idealista y del extravagante no conduce simplemente a su desenmascaramiento, sino también a su transformación en hombres que piensan de manera mucho más realista; la vida aquí no sólo es un banco de prueba, sino también una escuela.

Entre las variantes específicas de combinación de los dos tipos de novela, citaremos también a *Henric Verde,* de G. Keller, que está organizada por ambas ideas. De manera análoga está construida *Jean-Christophe,* de Romain Rolland.

Con la novela de la prueba y la pedagógica no se agotan, como es natural, todos los tipos de organización novelesca. Basta con que señalemos las principales nuevas ideas organizadoras introducidas por la estructura biográfica y autobiográfica de la novela. La biografía y la autobiografía, en el curso de su evolución, han elaborado una serie de formas definidas por ideas organizadoras especiales —por ejemplo, la «del heroísmo y la virtud», como soporte para la organización del material biográfico, o la «de la ocupación y el trabajo», la «del éxito y fracaso», etc.

Volvamos a la novela barroca de la prueba, de la que nos ha alejado nuestra digresión. ¿Cuál es la posición de la palabra en esa novela, y cuál es su actitud ante el plurilingüismo?

La palabra de la novela barroca es una *palabra patética*. En ella, precisamente, se creó (dicho con mayor exactitud, alcanzó la plenitud de su evolución) el patetismo novelesco, tan diferente del pathos poético. La novela barroca se convirtió en un semillero del patetismo, específico dondequiera que penetraba la influencia de aquella, y donde se conservaban sus tradiciones: es decir, preponderantemente en la novela de la prueba (y en los elementos «de la prueba», de tipo mixto).

El patetismo barroco se define a través de la apologética y de la polémica. Éste es el pathos de la prosa que percibe constantemente la oposición de la palabra ajena, del punto de vista ajeno; es el pathos de la justificación (autojustificación) y de la acusación. La idealización heroizadora de la novela barroca no es épica; al igual que en la novela caballeresca, es una idealización polémico-abstracta, y, además, apologética; pero, al contrario que en la novela caballeresca, es profundamente patética, y tiene tras ella fuerzas socioculturales reales, conscientes de sí mismas. Vamos a insistir brevemente en la especificidad de ese pathos novelesco.

La palabra patética se muestra totalmente suficiente para sí misma y para su objeto. Pues el hablante, en la palabra patética, está implicado totalmente, sin ningún distanciamiento y sin ninguna reserva. La palabra patética aparece como una palabra directamente intencional.

Sin embargo, el pathos está lejos de ser siempre así. La palabra patética puede ser convencional e incluso ambigua, como la palabra bivocal. Así precisamente, de manera casi inevitable, es el pathos en la novela; porque en este caso no tiene, y no puede tener, ningún soporte real: ha de buscarlo en otros géneros. El pathos novelesco no tiene sus propias palabras: tiene que tomar prestadas las palabras ajenas. El auténtico pathos *concreto* es sólo un pathos *poético*.

El patetismo novelesco siempre restaura en la novela algún otro género que, en su forma directa y pura, había perdido ya su terreno real. La palabra patética en la novela es casi siempre un sucedáneo de ese género inaccesible ya para el período y la fuerza social respectivos: es la palabra del predicador sin púlpito, del temido juez sin poder jurídico y represivo, del profeta sin misión, del político sin poder político, del creyente sin iglesia, etc.; en todas partes, la palabra patética está vinculada a tales orientaciones y posiciones, inaccesibles al autor en todo su rigor y lógica,

pero a las que, al mismo tiempo, ha de reproducir de manera convencional con su palabra. Todas las formas y medios patéticos del lenguaje —léxicas, sintácticas y compositivas— se han unido a tales orientaciones y posiciones precisas; todas ellas satisfacen una cierta fuerza organizada, implican una cierta delegación social determinada y elaborada del hablante. No existe el lenguaje para el pathos puramente individual del hombre que escribe una novela: éste debe, por fuerza, subir a la cátedra, adoptar la pose de predicador, de juez, etc. No existe pathos sin amenaza, sin maldición, sin bendición, etc.[59]. En el lenguaje patético no se puede dar ni un paso sin usurpar, de manera falsa, un cierto poder, un rango, una posición, etc. En esto estriba la «maldición» de la palabra patética directa en la novela. Precisamente por eso, el auténtico pathos en la novela (y en general en la literatura) teme a la palabra patética directa, y no se separa del objeto.

La palabra patética y su expresividad han nacido y se han formado en el interior de una imagen alejada, y están vinculadas orgánicamente a la categoría jerárquico-axiológica del pasado. En la zona familiar de contacto con la actualidad imperfecta, no hay lugar para estas formas del pathos, que destruye inevitablemente esa zona de contacto (por ejemplo, en Gógol). Se necesita una elevada posición jerárquica, que es imposible en las condiciones de esa zona (de ahí procede la falsedad y la crispación).

El pathos apologético y polémico de la novela barroca se combina orgánicamente con la idea específica barroca de la prueba, del carácter irreprochable, innato e invariable, del héroe. En todo lo que es esencial, no existe distancia entre el héroe y el autor; el cuerpo verbal principal de la novela está situado en un solo plano; así, en todos sus aspectos y en medida igual, está relacionada con el plurilingüismo, y no lo introduce en su estructura sino que lo deja fuera de sí.

La novela barroca reune en su interior a los diversos géneros intercalados. Tiende también a ser una enciclopedia de todos los tipos de lenguaje literario de la época, e incluso una enciclopedia de los múltiples conocimientos e informaciones posibles (filosóficos, históricos, políticos, geográficos, etc.). Puede decirse que, en

[59] Sólo nos referimos, como es natural, a la palabra patética que está en relación polémica y apologética con la palabra ajena, pero no al pathos de la representación, al pathos puramente objetual, que es artístico y no necesita de una convencionalidad específica.

la novela barroca, se ha alcanzado el límite del enciclopedismo propio a la primera línea estilística[60].

La novela barroca, en su evolución posterior, produce dos ramas (son al mismo tiempo las dos ramas de la evolución de la primera línea en su conjunto): una, continúa el aspecto heroico-aventurero de la novela barroca (Lewis, Radcliffe, Walpole, etc.); la segunda, continua la novela patético-psicológica (básicamente epistolar) de los siglos XVII-XVIII (La Fayette, Rousseau, Richardson, etc.). Sobre esa novela habremos de decir algunas palabras, porque su importancia estilística para la historia posterior de la novela ha sido muy importante.

Genéticamente, la novela psicológica sentimental está ligada a la carta intercalada en la novela barroca, al patetismo amoroso epistolar. En la novela barroca, ese patetismo sentimental era sólo uno de los aspectos de su pathos polémico-apologético y, además, un aspecto secundario.

En la novela sentimental-psicológica la palabra patética es otra: se convierte en íntimo-patética y, perdiendo las amplias proporciones políticas e históricas propias de la novela barroca, se une al didactismo moral corriente, que satisface la esfera restringida de la vida personal y familiar. El patetismo se convierte en un patetismo de cámara. Vinculado a ello, también se modifican las relaciones entre el lenguaje novelesco y el plurilingüismo: se hacen más cercanos y directos, y pasan a primer plano, los géneros meramente usuales: cartas, diarios, conversaciones corrientes. El didactismo de esta patética sentimental se convierte en algo concreto, que penetra profundamente en los detalles de la vida de cada día, en las relaciones íntimas de la gente, y en la vida interior del individuo.

Se crea la zona espacial-temporal específica del *patetismo sentimental de cámara*. Es la zona de la carta, del diario. La zona muy amplia y la zona de cámara, del contacto y la familiaridad (de la «proximidad»), son diferentes; lo son, desde ese punto de vista, el palacio y la casa, el templo (catedral) y la capilla protestante de la casa. No se trata de proporciones, sino de la especial organización del espacio (son aquí adecuados los paralelismos con la arquitectura y la pintura).

[60] Especialmente en el barroco alemán.

La novela sentimental patética está siempre ligada a una modificación substancial del lenguaje literario en el sentido de su acercamiento al lenguaje hablado. Pero aquí, el lenguaje hablado está ordenado y regulado desde el punto de vista de la categoría del carácter literario, se convierte en el lenguaje único de la expresión directa de las intenciones del autor, y no sólo en uno de los lenguajes del plurilingüismo que orquestan tales intenciones. Se contrapone, tanto al plurilingüismo grosero y no organizado de la vida corriente, como a los géneros literarios elevados, arcaicos y convencionales, en tanto que lenguaje único de la literatura y de la vida, adecuado a las intenciones y a la expresión humana auténticas.

El momento de la oposición al viejo lenguaje literario y a los correspondientes elevados géneros poéticos que lo conservan, tiene una importancia fundamental para la novela sentimental. Junto con el plurilingüismo ramplón y grosero de la vida corriente, que debe ser sometido a ordenación y ennoblecimiento, se opone al sentimentalismo y a su palabra, el plurilingüismo cuasi-elevado y pseudoliterario, que debe ser sometido a desenmascaramiento y negación. Pero tal actitud frente al plurilingüismo literario tiene un carácter polémico; el estilo y el lenguaje negados no son introducidos en la novela, sino que se quedan fuera de la obra como transfondo dialógico.

Los aspectos esenciales del estilo sentimental se establecen precisamente por esa oposición al patetismo elevado, heroizante y abstracto-tipificador. Lo detallado de las descripciones, la intencionalidad misma de la promoción de los detalles cotidianos secundarios, insignificantes, la orientación de la representación hacia la impresión directa producida por el objeto, y, finalmente, el pathos de debilidad vulnerable y no el de fuerza heroica, el estrechamiento intencional del horizonte y del campo de prueba del hombre hasta las dimensiones de un microuniverso cercano (en los límites de una habitación), viene todo determinado por la oposición polémica al estilo literario contestado.

Sin embargo, en lugar de una convencionalidad, el sentimentalismo crea otra convencionalidad, igualmente abstracta, pero que se abstrae de otros aspectos de la realidad. La palabra ennoblecida por el patetismo sentimental, pretendiendo sustituir a la palabra vulgar de la vida corriente, entabla inevitablemente con el plurilingüismo real de la vida el mismo conflicto dialogístico sin so-

lución, la misma incomprensión dialogística, irresoluble, que la palabra ennoblecida de *Amadís* en las situaciones y diálogos de *Don Quijote*. El dialogicismo unilateral, que está en la base de la palabra sentimental, se actualiza en la novela de la segunda línea estilística, en la que el patetismo sentimental tiene una resonancia paródica, como un lenguaje entre otros lenguajes, como una de las partes del diálogo de lenguajes que circunda al hombre y al universo[61].

Como es natural, la palabra patética directa no muere con la novela barroca (el patetismo heróico y la patética de los horrores) ni con el sentimentalismo (la patética de cámara del sentimiento); continuó viviendo como una de las variantes esenciales de la palabra directa del autor, es decir, de la palabra que expresa directamente, sin refracción, las intenciones del autor. Continuaba viviendo, pero ya no constituía la base del estilo en ninguna de las variantes más o menos importantes de la novela. La naturaleza de la palabra patética directa permanecía invariable, con independencia de dónde hubiera aparecido: el hablante (autor) adopta una pose convencional de juez, predicador, maestro, etc., o su palabra se dirige polémicamente a la impresión directa, limpia de toda premisa ideológica, producida por el objeto y por la vida. Así, entre estos dos límites, se mueve en Tolstói la palabra directa del autor. Las particularidades de esa palabra vienen siempre determinadas por el plurilingüismo (literario y de la vida corriente), con el que se halla en relación dialogística (polémica o didácticamente); por ejemplo, la representación abierta, «directa», aparece como una desheroización del Cáucaso, de la guerra y de la hazaña militar, e, incluso, de la naturaleza.

Los que niegan el valor artístico de la novela, los que reducen la palabra novelesca a la retórica, ornamentada sólo aparentemente con imágenes pseudopoéticas, tienen en cuenta especialmente la primera línea estilística de la novela, ya que ésta parece justificar aparentemente sus afirmaciones. Tenemos que reconocer que en esta línea, la palabra novelesca, por aspirar a su límite, no realiza sus posibilidades específicas, y, con frecuencia (aunque

[61] En una u otra forma, en Fielding, Smollett y Sterne. En Alemania, en Musäus, Wieland, Müller, etc. En cuanto al tratamiento artístico del problema del pathos sentimental (y del didactismo), en lo que se refiere a su relación con la realidad, todos estos autores siguen el ejemplo de *Don Quijote*, cuya influencia es determinante. Entre nosotros, cfr. el papel del lenguaje richardsoniano en la orquestación polifónica de *Eugenio Oneguin* (la vieja Larina y Tatiana durante el período rural).

no siempre), tiende a la retórica vacía o a la seudopoética. Sin embargo, también ahí, en la primera línea, la palabra novelesca es profundamente específica, diferenciándose radicalmente, tanto de la palabra retórica como de la poética. Esta especificidad viene determinada por su actitud dialogística esencial ante el plurilingüismo. La estratificación social del lenguaje, en el proceso de formación del mismo constituye también una base para la modelación estilística de la palabra de la primera línea de la novela. El lenguaje de la novela se estructura en el marco de una interacción dialogística continua con los lenguajes que la circundan.

También la poesía encuentra estratificada a la lengua en el constante proceso ideológico de formación; la encuentra dividida en lenguajes. Y ve a su propio lenguaje rodeado de lenguajes, del plurilingüismo literario y extraliterario. Pero la poesía, que aspira al límite de su pureza, opera con su lenguaje como si éste fuera un lenguaje uno y único, como si fuera de él no existiese diversidad alguna de lenguajes. La poesía se mantiene como si estuviera en el centro del territorio de su lenguaje; y no se acerca a sus fronteras, en las que, inevitablemente, entraría en contacto dialogístico con el plurilingüismo; se guarda de mirar más allá de las fronteras del propio lenguaje. Si en las épocas de crisis lingüística la poesía modifica su lenguaje, canoniza inmeditamente su nuevo lenguaje como uno y único, como si no existiese otro lenguaje.

La prosa novelesca de la primera línea estilística está situada en la frontera misma de su lenguaje y relacionada dialogísticamente con el plurilingüismo que la rodea; responde a sus aspectos esenciales y, en consecuencia, toma parte en el diálogo de los lenguajes. Está orientada a ser percibida, precisamente, en el trasfondo de ese plurilingüismo, porque sólo en relación dialogística con éste se descubre su significación artística. Su palabra es expresión de una conciencia lingüística profundamente relativizada por la diversidad de lenguajes y de lenguas.

A través de la novela, el lenguaje literario entra en posesión del órgano que le hace convertirse en consciente de su carácter plurilingüe. El plurilingüismo en sí se convierte, en la novela y gracias a la novela, en un plurilingüismo para sí: los lenguajes entran en correlación dialogística y empiezan a existir uno para el otro (como las réplicas de un diálogo). Gracias, precisamente, a la novela, los lenguajes se clarifican recíprocamente, el lenguaje literario se convierte en un diálogo de lenguajes que se conocen y se entienden recíprocamente.

Las novelas de la primera línea estilística van hacia el plurilingüismo de arriba abajo; por decirlo así, descienden hacia él (una posición especial entre el plurilingüismo y los géneros elevados la ocupa la novela sentimental). Las novelas de la segunda línea, por el contrario, van de abajo arriba: se levantan desde la profundidad del plurilingüismo a las esferas elevadas del lenguaje literario, y las dominan. El punto de partida lo constituye en este caso el punto de vista del plurilingüismo sobre el carácter literario.

Es muy difícil, especialmente al comienzo de una evolución, hablar de una diferencia genética clara entre las dos líneas. Ya hemos mostrado que la novela caballeresca clásica en verso no cabe íntegramente en el marco de la primera línea, que, por ejemplo, *Parsifal*, de Wolfram von Esschenbach, es ya, sin duda alguna, un gran modelo de novela de la segunda línea.

Sin embargo, en la historia posterior de la prosa europea, la palabra bivocal es elaborada, al igual que en la antigüedad, en los géneros épicos menores (*fabliau*, comedia satírica, géneros paródicos menores), lejos del gran camino de la novela caballeresca elevada. Aquí, justamente, se elaboran los tipos y variantes principales de la palabra bivocal, que luego empezarán a determinar el estilo de la gran novela de la segunda línea: la palabra paródica en todos sus aspectos y matices: irónico, humorístico, de *skaz*, etc.

Aquí, justamente, a pequeña escala, en los géneros menores, en los escenarios de las barracas, en las plazas de feria, en las canciones y chistes callejeros, se elaboran los procedimientos de creación de las imágenes del lenguaje, de combinación de la palabra con la imagen del hablante, de representación objetual de la palabra junto a la persona; no como la palabra de un lenguaje con significaciones generales, impersonales, sino como la palabra característica o socialmente típica de un individuo dado, como lenguaje de pope, de caballero, de comerciante, de campesino, de jurista, etc. Cada palabra tiene su propietario interesado y preconcebido, no existen palabras «de nadie», con significación general. Ésta parece ser la filosofía de la palabra de la novela corta popular satírico-realista, y de otros géneros paródicos y cómicos inferiores. Es más, el sentimiento del lenguaje que está en la base de tales géneros, está penetrado de una profunda incredulidad hacia la palabra humana como tal. Para la comprensión de la palabra no es importante su sentido objetual y expresivo directo —es el lado falso de la palabra—, sino su utilización real, de manera siempre interesada por el hablante; utilización determinada por la

posición de éste (profesión, estado social, etc.), y por la situación concreta. Quién habla, y en qué situaciones habla, es lo que determina el sentido auténtico de la palabra. Toda significación y expresividad directa son falsas; en especial, las patéticas.

En esos géneros se prepara el excepticismo radical en la apreciación de la palabra directa y de toda seriedad directa, excepticismo que se acerca a la negación de la posibilidad de la palabra directa no falsa, y que encontrará su expresión más profunda en Villon, Rabelais, Sorel, Scarron, etc. También aquí se prepara la nueva categoría dialogística de la respuesta verbal y eficiente a la mentira patética, que ha jugado un papel especialmente importante en la historia de la novela europea (y no solamente de la novela), la categoría del *engaño gracioso*. A *la mentira patética*, acumulada en los lenguajes de todos los géneros elevados, oficiales, canonizados, en los lenguajes de las profesiones, de las clases y estados sociales reconocidos y establecidos, no se le opone la verdad patética, directa, sino el engaño gracioso e inteligente, como mentira justificada a *los mentirosos*. A los lenguajes de popes y frailes, de reyes y señores, de caballeros y de ciudadanos ricos, de sabios y juristas, a los lenguajes de los poderosos y de los bien situados en la vida, se les opone el lenguaje del pícaro gracioso que reproduce paródicamente, cuando hace falta, todo tipo de patetismo; pero lo hace de manera inofensiva, soltándolo de los labios con una sonrisa y con engaño, burlándose de la mentira, y transformándola con eso en engaño alegre. La mentira es iluminada por la conciencia irónica, y se parodia a sí misma por boca del pícaro gracioso.

Las formas de la gran novela de la segunda línea van precedidas y preparadas por ciclos originales de novelas satíricas y paródicas. No podemos referirnos aquí al problema de tales ciclos de novela en prosa, a sus diferencias esenciales con los ciclos de la épica, a los diversos tipos de unificación de novelas cortas y de otros elementos análogos, que rebasan el marco de la estilística.

Al lado de la figura del pícaro aparece, frecuentemente unida a ésta, la figura del *tonto*, del auténtico simplón o de la máscara del pícaro. Al falso patetismo se le opone, junto con el engaño gracioso, una ingenuidad simplona que no lo entiende (o que lo entiende deformadamente, al revés), que «aísla» la elevada realidad de la palabra patética.

Ese aislamiento prosístico del universo de la convencionalidad patética a través de la tontería (simplicidad, ingenuidad) que no

comprende, ha tenido una importancia colosal para la historia posterior de la novela. Si en la evolución posterior de la prosa novelesca la figura del tonto ha perdido su papel organizador principal (al igual que la figura del pícaro), en cambio, el aspecto de incomprensión de la convencionalidad social y de los nombres, cosas y acontecimientos elevados, patéticos, ha quedado, casi siempre, como ingrediente esencial del estilo prosístico. El prosista, o bien representa el mundo a través de las palabras de un narrador que no entiende la convencionalidad de este mundo, que no conoce sus nombres poéticos, científicos y otros igualmente elevados e importantes, o introduce un personaje que no entiende; puede suceder también, finalmente, que el estilo directo del autor implique una comprensión intencional (polémica) de la visión corriente del mundo (por ejemplo, en Tolstói). Naturalmente, es posible la utilización a la vez del aspecto de incomprensión, de la tontería prosística, en las tres direcciones.

Algunas veces, la incomprensión tiene un carácter radical, y es el principal factor constitutivo del estilo de la novela (por ejemplo, en *Cándido* de Voltaire, en Stendhal, en Tolstói); pero, frecuentemente, la incomprensión de la vida por algunos lenguajes se limita tan solo a ciertos aspectos de ésta. Así, por ejemplo, es Belkin como narrador: el prosaísmo de su estilo está determinado por su incomprensión de la ponderabilidad poética de uno u otro de los aspectos de los acontecimientos narrados: él, por decirlo así, omite todas las posibilidades y efectos poéticos, expone (intencionadamente) seca y concisamente todos los momentos más gratificantes desde el punto de vista poético. Igual de mal poeta es Griniov (no en vano escribe malos versos). En el relato de Maxim Maximych («Un héroe de nuestro tiempo») está evidenciada su incomprensión del lenguaje y del patetismo byroniano.

La combinación de incomprensión y de comprensión, de tontería, simplismo e ingenuidad con inteligencia, es un fenómeno frecuente y muy típico de la prosa novelesca. Puede decirse que el aspecto de incomprensión y tontería específica (intencional) determina casi siempre, en una u otra medida, la prosa novelesca de la segunda línea estilística.

La tontería (la incomprensión) es siempre polémica en la novela: está en interrelación dialogística con la inteligencia (con la falsa inteligencia superior), polemiza con ella y la desenmascara. La tontería, al igual que el engaño gracioso y todas las demás categorías novelescas, es una categoría dialogística, que proviene del

dialogicismo específico de la palabra novelesca. Por eso, la tontería (incomprensión) está siempre relacionada en la novela con el lenguaje, con la palabra: en su base está siempre la incomprensión polémica de la palabra ajena, de la patética mentira ajena que envuelve al mundo y pretende comprenderlo; la incomprensión polémica de lenguajes que, aceptados unánimemente y canonizados, con sus pomposos nombres para cosas y acontecimientos, acostumbran a mentir: el lenguaje poético, el lenguaje científico-pedante, el religioso, el político, el jurídico, etc. De ahí la diversidad de situaciones novelescas dialogísticas o de oposiciones dialogísticas: tonto y poeta, tonto y científico pedante, tonto y moralista, tonto y pope o fariseo, tonto y juez (el tonto que no entiende: ante un tribunal, en el teatro, en una reunión científica, etc.), tonto y político, etc. Esa diversidad de situaciones es utilizada ampliamente en *Don Quijote* (especialmente durante la gobernación de Sancho, que ofrece un terreno propicio para el desarrollo de tales situaciones dialogísticas); o —con estilo totalmente diferente— en Tolstói: una persona que, en diferentes situaciones e instituciones, no entiende nada; por ejemplo, Pierre en el campo de batalla, Levin en las elecciones de la nobleza, en la reunión de la Duma de la ciudad, en la conversación de Koznyshev con el profesor de filosofía, en la conversación con el economista, etc., Nejliudov ante el tribunal, en el senado, etc. Tolstói reproduce las antiguas situaciones novelescas tradicionales.

El tonto introducido por el autor, el tonto que aísla el universo de la convencionalidad patética, puede convertirse a su vez en objeto de ridiculización por parte del autor. El autor no se solidariza obligatoriamente con él hasta el final. El momento de la ridiculización de los tontos mismos puede pasar incluso a primer plano. Pero el tonto le es necesario al autor; mediante la incomprensión de éste, aísla el universo del convencionalismo social. Representando la tontería, la novela adquiere inteligencia prosística, sabiduría prosística.

Observando al tonto u observando al mundo con los ojos del tonto, el ojo del novelista adquiere la visión prosística del mundo atrapado por el convencionalismo patético y por la mentira. La incomprensión de los lenguajes unánimemente aceptados, y que parecen generalmente significativos, enseña a percibir su objetualidad y relatividad, a exteriorizarlos, a observar sus contornos; es decir, enseña a descubrir y construir las imágenes de los lenguajes sociales.

Vamos a dejar aquí de lado las diversas variantes del tonto y de la incomprensión elaboradas en el proceso de evolución histórica de la novela. Toda novela, toda corriente literaria, promueve a primer plano uno de los aspectos de la tontería y de la incomprensión y, en función de eso, construye su propia imagen del tonto (por ejemplo, la puerilidad en los románticos, en los excéntricos de Jean-Paul). Los lenguajes expuestos a aislamiento son diversos y están interrelacionados con aspectos de la tontería y la incomprensión. También son diversas las funciones de la tontería y de la incomprensión en el conjunto de la novela. El estudio de esos aspectos de la tontería y de la incomprensión, así como de las variantes estilísticas y compositivas relacionadas con ellos en su evolución histórica es uno de los objetivos esenciales y más interesantes de la historia de la novela.

El engaño gracioso del pícaro es una mentira justificada para los mentirosos; la tontería es la incomprensión justificada del engaño: éstas son las dos respuestas de la prosa al patetismo elevado y a toda seriedad y convencionalidad. Pero entre el pícaro y el tonto aparece, como una combinación original de ellos, la figura del *bufón*. Es éste un pícaro que se pone la máscara de tonto para motivar, mediante la incomprensión, las desnaturalizaciones desenmascaradoras y la mezcla de lenguajes y nombres elevados. El bufón es una de las figuras más antiguas de la literatura, y su lenguaje, determinado por la posición social específica (por los privilegios del bufón), es una de las formas más antiguas de discurso humano en el arte. En la novela, las funciones estilísticas del bufón, así como las funciones del pícaro y del tonto, están totalmente determinadas por la actitud hacia el plurilingüismo (hacia sus estratos elevados): el bufón es el que tiene derecho a hablar en lenguajes no reconocidos, y a desnaturalizar premeditadamente los lenguajes consagrados.

Así, el engaño gracioso del pícaro —que parodia los lenguajes elevados—, su desnaturalización premeditada, su inversión por el bufón y, finalmente, la incomprensión ingenua de estos por el tonto, son las tres categorías dialogísticas que organizan el plurilingüismo en la novela al comienzo de su historia, aparecen en el período moderno con una claridad externa excepcional, y vienen realizadas en las figuras simbólicas del pícaro, el bufón y el tonto. En la evolución posterior, esas categorías se van refinando, se diferencian, se separan de las mencionadas figuras —externas e inmóviles desde el punto de vista simbólico—, pero siguen conser-

vando su función organizadora del estilo novelesco. Tales categorías determinan la especificidad de los diálogos novelescos, que hunden sus raíces profundamente en el dialogicismo intrínseco del lenguaje mismo, es decir, en la incomprensión recíproca de los que hablan lenguajes diferentes. Para la organización de los diálogos dramáticos, esas categorías, pueden, por el contrario, tener sólo una importancia secundaria por carecer del momento de cristalización dramática. El pícaro, el bufón y el tonto, son héroes de una serie inacabable de episodios-aventuras, y de oposiciones dialogísticas igualmente inacabables. Por eso, precisamente, es posible la creación de ciclos de novelas cortas en prosa en torno a esas figuras. Pero eso también es lo que hace que no sean necesarios para el drama. El drama puro tiende hacia un lenguaje único que sólo se individualiza a través de los personajes dramáticos. El diálogo dramático está determinado por el conflicto de individuos en el marco del mismo universo y del mismo único lenguaje[62]. La comedia es, en cierta medida, una excepción. Sin embargo, es significativo el hecho de que la comedia picaresca no haya llegado, ni de lejos, a alcanzar el desarrollo de la novela picaresca. La figura de Fígaro es de hecho la única gran figura de tal comedia[63].

Las tres categorías analizadas por nosotros tienen una importancia primordial para la comprensión del estilo novelesco. La cuna de la novela europea del período moderno la inauguró el pícaro, el bufón y el tonto, que dejaron entre sus pañales el gorro de burro con cascabeles. Es más: esas tres categorías tienen también una importancia igualmente grande para comprender las raíces prehistóricas del pensamiento prosístico y sus relaciones con el folclore.

La figura del pícaro ha determinado la primera gran forma de novela de la segunda línea, la novela picaresca de aventuras.

El personaje de esa novela y su palabra sólo pueden ser entendidos, en su especificidad, en el transfondo de la gran novela caballeresca de la prueba de los géneros retóricos extraliterarios

[62] Nos referimos, naturalmente, al drama clásico puro, con el que se expresa el límite ideal del género. El drama social realista contemporáneo puede ser, como es lógico, plurilingüe.

[63] No nos referimos aquí al problema de la influencia de la comedia sobre la novela, ni a la posibilidad de descubrir en la comedia la proveniencia de algunas de las variantes de pícaro, de bufón y de tonto. Sea cual sea el origen de esas variantes, en la novela se cambian sus funciones; y, en las condiciones de la novela, se desarrollan posibilidades totalmente nuevas para esas figuras.

(biografías, confesiones, sermones, etc.), y, posteriormente, también en el transfondo de la novela barroca. Sólo en ese transfondo se perfila con toda claridad la novedad radical y la profundidad de la concepción del héroe y su palabra en la novela picaresca.

El héroe, portador del engaño gracioso, está situado en este caso más allá de cualquier pathos, tanto heroico como sentimental; está situado intencional y subrayadamente, y su naturaleza antipatética se revela por todas partes, empezando por la autopresentación y la autorrecomendación del héroe al público, que dan tono a toda la narración, y terminando por el final. El héroe está situado más allá de las categorías —esencialmente retóricas— que constituyen la base de la figura del héroe en la novela de la prueba: más allá de todo juicio, de toda defensa o acusación, de la autojustificación y el arrepentimiento. La palabra acerca del hombre toma aquí un tono completamente nuevo, ajeno a toda seriedad patética.

Entre tanto, como ya hemos mostrado, estas categorías patéticas han determinado por completo la figura del héroe en la novela de la prueba, y la figura del hombre en la mayoría de los géneros retóricos: en las biografías (glorificación, apología), en las autobiografías (autoglorificación, autojustificación), en las confesiones (arrepentimiento), en la retórica jurídica y política (defensa-acusación), en la sátira retórica (desenmascaramiento patético), etc. La organización de la imagen del hombre, la elección de las características, su combinación, los medios de relacionar hechos y acontecimientos con la imagen del héroe vienen determinados totalmente, ya sea por su defensa, su apología, su glorificación, o bien, al contrario, por la acusación, el desenmascaramiento, etc. En el fondo, hay una idea normativa e inmóvil del hombre, una idea que excluye todo proceso de formación más o menos importante; por eso, el héroe puede ser valorado de manera totalmente positiva, o totalmente negativa. Es más, en la base de la concepción del hombre que define al héroe de la novela sofística, de la biografía y la autobiografía antiguas, y, posteriormente, de la novela caballeresca, de la novela de la prueba y de los géneros retóricos correspondientes, predominan las categorías retórico-jurídicas. La unidad del hombre y la unidad de sus hechos (de la acción) tienen un carácter retórico jurídico y, por tanto, parecen superficiales y formales desde el punto de vista de la concepción psicológica posterior acerca de la personalidad. No en vano la novela sofística ha nacido de la fantasía jurídica, separada

de la vida jurídica y política real del rétor. El esquema del análisis y de la representación de la acción humana en la novela, proceden de los análisis y de las representaciones retóricas del «crimen», del «mérito» de la hazaña, de la «justicia política», etc. Este esquema ha determinado la unidad de la acción y de su cualificación categórica. Tales esquemas han estado en la base de la representación de la personalidad. Y ya después, se dispuso, alrededor de ese núcleo retórico jurídico, todo el material de aventuras, erótico y psicológico (primitivo).

Es verdad que, al lado de ese tratamiento retórico externo de la unidad de la personalidad humana y de sus acciones, ha existido también un modo propio de enfoque, por intermedio de la confesión y el «arrepentimiento»; enfoque que disponía de un esquema propio de construcción de la imagen del hombre y de sus acciones (desde los tiempos de Agustín); pero la influencia de esa idea confesional del hombre interior (y la correspondiente construcción de su imagen sobre la novela caballeresca y barroca ha sido muy pequeña, convirtiéndose en considerable mucho más tarde, ya en el período moderno.

En este transfondo se perfila claramente la actividad negativa de la novela picaresca: la destrucción de la unidad retórica de la personalidad, de la acción y del acontecimiento. ¿Quién es ese «pícaro» Lazarillo, o Gil Blas, y otros? ¿Un criminal o un hombre honrado, malo o bueno, cobarde o valiente? ¿Acaso se puede hablar de méritos, crímenes y hazañas que crean y definen su fisionomía? Situado al margen de defensa y acusación, de glorificación o desenmascaramiento, no conoce ni el arrepentimiento ni la autojustificación; no está relacionado con ninguna norma, con ningún imperativo o ideal, no es unitario ni es presentado desde el punto de vista de las unidades retóricas conocidas de la personalidad. El hombre parece estar aquí libre de todas las cadenas de esas unidades convencionales; sin definirse ni acabarse en ellas, las ridiculiza.

Todos los antiguos lazos entre el hombre y su acción, entre el acontecimiento y sus participantes, se deshacen. Se revela una ruptura categórica entre el hombre y su situación exterior: rango, dignidad, estado social. En torno al pícaro, todos los estados y símbolos elevados, tanto eclesiásticos como láicos, de los que se recubre el hombre con arrogancia e hipocresía, se transforman en máscaras, en trajes de mascarada, en accesorios teatrales. En el ambiente del engaño gracioso, se produce una transformación y

un aligeramiento de todos estos símbolos y posiciones elevadas, su reacentuación radical.

A la misma reacentuación radical se someten también, como ya hemos dicho, los lenguajes elevados, estrechamente unidos a ciertas posiciones del hombre.

La palabra de la novela, al igual que su héroe, no se subordina a ninguna de las unidades acentuadas existentes, a ningún sistema acentuado desde el punto de vista axiológico; e incluso, ahí donde la palabra no parodia ni ridiculiza, prefiere quedarse no acentuada, informativa a secas.

El héroe de la novela picaresca es opuesto al héroe de la novela de la prueba y de la tentación; no es fiel a nada, engaña a todo el mundo; pero con ello, es fiel a sí mismo, a su objetivo excéptico antipatético. Está madurando aquí una nueva concepción de la personalidad humana, que no es retórica, pero tampoco confesional; que está todavía a la búsqueda de su palabra, preparándole el terreno. La novela picaresca todavía no orquesta sus intenciones en sentido exacto, pero prepara fundamentadamente esa orquestación, librando la palabra del pesado patetismo que la oprime, de todos los acentos necrosados y falsos, simplificando la palabra, y, en cierta medida, vaciándola. En eso estriba su importancia, junto a la novela satírica y paródica picaresca, a la épica paródica y a los correspondientes ciclos de las novelas construidas en torno a las figuras del bufón y del tonto.

Todo esto es lo que preparó los grandes modelos de la novela de la segunda línea, del tipo de *Don Quijote*. En esas grandes obras, de importancia crucial, el género novelesco se convierte en lo que es, desarrolla todas sus posibilidades. Aquí maduran definitivamente y alcanzan la plenitud de su especificidad, las auténticas imágenes novelescas bivocales, diferenciándose profundamente de los símbolos poéticos. Si en la prosa paródica picaresca y bufa, en el ambiente del engaño gracioso que lo simplifica todo, la figura desnaturalizada por el engaño patético era transformada en una semimáscara artística y abierta, aquí, esa semimáscara es sustituida por la imagen de una auténtica figura artística en prosa. Los lenguajes dejan de ser solamente objeto de la parodia puramente polémica u objeto en sí: sin perder definitivamente el matiz paródico, comienzan a realizar una función de representación artística, de representación *justa*. La novela aprende a utilizar todos los lenguajes, maneras y géneros; obliga a todos los universos lejanos o ajenos, desde el punto de vista social e ideológico a hablar

de sí mismos en su propio lenguaje y con su propio estilo; pero el autor sobrepone a esos lenguajes y acentos sus intenciones, que se combinan dialogísticamente con aquellos. El autor introduce su idea en la imagen del lenguaje ajeno sin violar la voluntad de ese lenguaje, su propia especificidad. La palabra del héroe sobre sí mismo y sobre el universo propio se une orgánica e intrínsecamente a la palabra del autor sobre el héroe y sobre su universo. Con tal unión interior de dos puntos de vista, de dos intenciones y de dos expresiones en una sola palabra, el aspecto paródico de ésta adquiere un carácter especial: el lenguaje parodiado manifiesta una resistencia dialogística viva frente a las intenciones ajenas parodiantes; en el interior de la imagen empieza a sonar una conversación inacabada; la imagen se convierte en interacción abierta, viva en universos, en puntos de vista, en acentos. De aquí la posibilidad de diversas actitudes ante la disputa que suena en el interior de la imagen, de diversas posiciones en esa disputa, y, en consecuencia, de diversas interpretaciones de la imagen misma. La imagen se convierte en polisemántica, como un símbolo. Así se crean las imágenes novelescas inmortales que viven en diferentes épocas una vida diferente. Así, la figura de Don Quijote, en la historia posterior de la novela, se reacentúa variadamente, y es interpretada de manera diferente; esas reacentuaciones e interpretaciones han constituido, además, una base para la evolución posterior, necesaria y orgánica, de dicha figura, la continuación de la disputa inacabada originada en ella.

Ese dialogicismo interior de las imágenes está relacionado con el dialogicismo general de todo el plurilingüismo en los modelos clásicos de la novela de la segunda línea estilística. Aquí se revela y se actualiza la naturaleza dialogística del plurilingüismo; los lenguajes se interrelacionan uno con otro y se iluminan recíprocamente[64]. Todas las intenciones importantes del autor son orquestadas, se refractan bajo diferentes ángulos a través de los lenguajes del plurilingüismo de la época. Sólo los elementos secundarios, puramente informativos, indicativos, vienen dados en la palabra directa del autor. El lenguaje de la novela se convierte en un sistema de lenguajes literarios organizados.

Para completar y precisar nuestro planteamiento en cuanto a las diferencias entre la primera y la segunda línea estilística de la

[64] Ya hemos dicho que el dialogicismo potencial del lenguaje ennoblecido de la primera línea, su polémica con el plurilingüismo grosero, se actualiza aquí.

novela, detengámonos todavía en dos aspectos que evidencian la distinta actitud ante el plurilingüismo de las novelas de la primera y la segunda línea estilística.

Como hemos visto, las novelas de la primera línea introducían la diversidad de géneros de la vida corriente y la de los géneros semiliterarios, a fin de eliminar de estos el plurilingüismo grosero y sustituirlo en todas partes por un lenguaje uniforme, «ennoblecido». La novela no era una enciclopedia de lenguajes sino de géneros. Es verdad que todos estos géneros eran presentados en el trasfondo, que los dialogizaba, de los correspondientes lenguajes del plurilingüismo, negados polémicamente o purificados; pero ese trasfondo plurilingüe se quedaba fuera de la novela.

También en la segunda línea observamos la misma tendencia de los géneros hacia el enciclopedismo (aunque no en la misma medida). Baste mencionar a *Don Quijote*, muy rico en géneros intercalados. Sin embargo, la función de los géneros intercalados se modifica radicalmente en las novelas de la segunda línea. Aquí sirven a un objetivo principal: introducir en la novela la diversidad y la pluralidad de los lenguajes de la época. Los géneros extraliterarios (por ejemplo, los costumbristas) no se introducen para ser «ennoblecidos», «literaturizados», sino, precisamente, por su carácter extraliterario, por la posibilidad de incorporar a la novela un lenguaje no literario (incluso un dialecto). La pluralidad de los lenguajes de la época debe de estar representada en la novela.

En el terreno de la novela de la segunda línea cristalizó un imperativo que, posteriormente, ha sido proclamado con frecuencia imperativo constitutivo del género novelesco (a diferencia de otros géneros épicos), y que, en general, se formulaba de la siguiente manera: la novela debe ser un reflejo completo y multilateral de la época.

Ese imperativo ha de ser formulado de otra manera: en la novela deben estar representadas todas las voces ideológico-sociales de la época, es decir, todos los lenguajes más o menos importantes de la época; la novela debe ser un microcosmos de plurilingüismo.

Formulado de esa manera, dicho imperativo es en realidad inmanente a la idea del género novelesco que ha determinado la evolución creadora de la variante más importante de la gran novela del período moderno, empezando por *Don Quijote*. Esa exi-

gencia adquiere una nueva significación en la novela pedagógica en la que la idea misma del proceso de formación selectiva y de evolución del hombre exige una representación plena de mundos sociales, de voces, de lenguajes de la época, en medio de los cuales, a través de la prueba y de la elección del héroe, se realiza tal proceso de formación. Pero, como es natural, la novela educativa no sólo exige justificadamente una plenitud tal (lo más exhaustiva posible) de los lenguajes sociales. Esa exigencia puede también combinarse orgánicamente con otros objetivos de lo más diverso. Por ejemplo, las novelas de E. Sue tienden hacia la plenitud en la representación de los mundos sociales.

En la base de ese imperativo que tiene la novela de plenitud de los lenguajes sociales de la época, está la comprensión correcta de la esencia del plurilingüismo novelesco. Un lenguaje sólo se revela en toda su originalidad cuando está interrelacionado con todos los demás lenguajes incorporados a la misma unidad contradictoria del proceso de formación social. Cada lenguaje es en la novela un punto de vista, un horizonte ideológico social de grupos sociales reales y de sus representantes. Dado que el lenguaje no es percibido como un horizonte ideológico social específico, no puede servir de material para la orquestación, no puede convertirse en una imagen de la lengua. Por otra parte, todo punto de vista acerca del mundo, importante para la novela, debe de ser un punto de vista concreto socialmente realizado, y no una posición abstracta, puramente semántica; ha de tener, por tanto, un lenguaje propio con el cual constituir un todo orgánico. La novela no se construye a base de disonancias semántico abstractas, ni tampoco a base de conflictos puros del argumento, sino a partir del plurilingüismo social concreto. Por eso tampoco la plenitud de los puntos de vista realizados, hacia los cuales tiende la novela, es una plenitud sistemática, lógica, puramente semántica, de los posibles puntos de vista; no, es una plenitud histórica y concreta de los lenguajes ideológico-sociales reales, que han entrado en interacción en la época respectiva, y que pertenecen a una entidad contradictoria que está en proceso de formación. En el trasfondo dialogístico de otros lenguajes de la época, y en interacción dialogística con estos (en diálogos directos), cada lenguaje empieza a tener otra resonancia con respecto a la que tenía antes; resonancia, por decirlo de esta manera, «en sí» (sin relación con otros). Únicamente en el todo del plurilingüismo de la época, se revelan plenamente los lenguajes aislados, sus papeles y su sentido histó-

rico real; de la misma manera que el sentido final, definitivo, de una cierta réplica de un diálogo, sólo se revela cuando ese diálogo está ya acabado, cuando todos han dicho lo que tenían que decir; esto es, únicamente en el contexto de una conversación completa, acabada. Así, el lenguaje de *Amadís* en boca de Don Quijote se revela definitivamente, descubriendo a la vez la plenitud de su sentido histórico, sólo en el conjunto del diálogo entre lenguajes de la época de Cervantes.

Pasemos al segundo aspecto, que también explica la diferencia entre los dos mundos.

En oposición a la categoría del carácter literario, la novela de la segunda línea promueve la crítica de la palabra literaria como tal, aunque, en primer lugar, la crítica de la palabra novelesca. Esta *autocrítica de la palabra* es una característica esencial del género novelesco. La palabra es criticada por su actitud frente a la realidad: por su pretensión de reflejar verídicamente la realidad, de dirigirla y reconstruirla (pretensiones utópicas de la palabra), de sustituir la realidad por su sucedáneo (el sueño y la ficción que sustituyen a la vida). Ya en *Don Quijote* se da la prueba de la palabra novelesca literaria por la vida, por la realidad. También en su evolución posterior la novela de la segunda línea se queda, en gran medida, en novela de la prueba de la palabra literaria, observándose, además, dos tipos de tal prueba.

El primer tipo concentra la crítica y la prueba de la palabra literaria en torno al héroe, al «Hombre literario» que mira la vida con los ojos de la literatura y que trata de vivir «según los modelos de la literatura». *Don Quijote* y *Madame Bovary* son los modelos más conocidos de este tipo; pero el «hombre literario» y la prueba de la palabra literaria ligada a él, existe casi en toda gran novela —así son, en mayor o menor medida, todos los héroes de Balzac, Dostoievski, Turguénev y otros—; sólo es diferente el peso específico de este aspecto en el conjunto de la novela.

El segundo tipo de prueba introduce al autor, que escribe la novela («revelación del procedimiento», según la terminología de los formalistas), pero no en calidad de personaje, sino como autor real de la obra respectiva. Al lado de la novela misma se presentan los fragmentos de «la novela acerca de la novela» (el modelo clásico es, seguramente, *Tristram Shandy*).

Posteriormente pueden unirse ambos tipos de prueba de la palabra literaria. Así, ya en *Don Quijote* existen elementos de la novela acerca de la novela (la polémica del autor con el autor de la

segunda parte falsificada). Luego, las formas de la prueba de la palabra literaria pueden ser muy diversas (especialmente diversas son las variantes del segundo tipo). Finalmente, es necesario remarcar de manera especial el diferente grado de parodización de la palabra literaria sometida a prueba. Como regla, la prueba de la palabra se combina con su parodización, pero el grado de parodización, así como el grado de resistencia dialogística de la palabra parodiada, pueden ser muy variados: desde la parodia literaria externa y grosera (con objetivo en sí misma), hasta la solidarización casi completa con la palabra parodiada («ironía romántica»); en el centro, entre estos dos extremos, es decir, «entre la parodia literaria externa y la ironía romántica», se sitúa *Don Quijote*, con su dialogicismo profundo, pero inteligentemente equilibrado, de la palabra paródica. Como excepción, la prueba de la palabra literaria en la novela puede carecer totalmente de carácter paródico. Un ejemplo interesante, muy reciente, es *La patria de las cigüeñas*, de M. Prishvin. Aquí la autocrítica de la palabra literaria —la novela sobre la novela— se transforma en una novela filosófica sobre la creación literaria, carente de todo carácter paródico.

Así, la categoría del carácter literario de la primera línea, con sus pretensiones dogmáticas de interpretar un papel vital, es sustituida en las novelas de la segunda línea por la prueba y la autocrítica de la palabra literaria.

Hacia comienzos del siglo XIX toma fin la oposición entre las dos líneas estilísticas de la novela —*Amadís*, por un lado, *Gargantúa y Pantagruel* y *Don Quijote*, por otro; la gran novela barroca y *Simplicissimus*, las novelas de Sorel y Scarron; la novela caballeresca y la épica paródica, la novela corta satírica, la novela picaresca, y, finalmente, Rousseau, Richardson y Fielding, Sterne, Jean-Paul y otros—. Naturalmente, se puede seguir hasta hoy la evolución más o menos pura de ambas líneas, aunque, únicamente, lejos del gran camino principal de la novela moderna. Todas las variantes más o menos importantes de la novela de los siglos XIX y XX tienen un carácter mixto; pero predomina, lógicamente, la segunda línea. Es significativo el hecho de que incluso en la novela pura de la prueba del siglo XIX, predomine sin embargo, desde el punto de vista estilístico, la segunda línea, aunque sean en ella relativamente fuertes los aspectos de la primera.

Puede decirse que, hacia comienzos del siglo XIX, las características de la segunda línea se convierten en las principales características constitutivas del género novelesco en general. La palabra novelesca sólo ha desarrollado todas las posibilidades estilísticas específicas, exclusivas de ella, en la segunda línea. La segunda línea ha revelado definitivamente las posibilidades de que dispone el género novelesco; en esta línea, la novela se ha convertido en lo que es hoy.

¿Cuáles son las premisas sociológicas de la palabra novelesca de la segunda línea estilística? Esta se ha formado en el momento en que estuvieron creadas las condiciones óptimas para la interacción e iluminación recíproca de los lenguajes, para el paso del plurilingüismo de la «existencia en sí» (cuando los lenguajes no se conocen entre sí o pueden ignorarse entre sí), a la «existencia para sí» (cuando los lenguajes del plurilingüismo se revelan recíprocamente y empiezan a servirse uno a otro como transfondo dialogizante). Los lenguajes del plurilingüismo, como dos espejos dirigidos uno hacia el otro, que, reflejando cada uno de manera propia un fragmento, un rincón del mundo, obligan a adivinar y a captar, más allá de los aspectos recíprocamente reflejados, un mundo mucho más amplio, multifacético y con más horizontes de lo que está en condiciones de reflejar un solo lenguaje, un solo espejo.

Para la época de los grandes descubrimientos astronómicos, matemáticos y geográficos, que han acabado con la finitud y el carácter cerrado del viejo Universo, con la finitud de la cantidad matemática, y que han abierto las fronteras del viejo mundo geográfico; para la época del Renacimiento y del protestantismo, que han acabado con el centralismo ideológico-literario medieval; para una época así, sólo podía ser adecuada la conciencia lingüística galiléica, que se ha realizado en la palabra novelesca de la segunda línea estilística.

Como conclusión, expondremos algunas consideraciones metodológicas.

La impotencia de la estilística tradicional —que no conoce sino la conciencia lingüística ptolomeica—, frente a la especificidad auténtica de la prosa novelesca; la imposibilidad de aplicar a esta prosa las categorías estilísticas tradicionales basadas en la unidad del lenguaje y en la intencionalidad rectilínea de toda su estruc-

tura; la ignorancia de la fuerte significación estilística que tiene la palabra ajena, y del tipo de habla indirecto, reservado, ha conducido, todo ello, a la sustitución del análisis estilístico de la prosa novelesca por una descripción lingüística neutral del lenguaje de la obra dada o, lo que es peor, de un autor dado.

Pero tal descripción del lenguaje no puede, por su naturaleza, contribuir en nada a la comprensión del estilo novelesco. Es más: al igual que la descripción lingüística del lenguaje, es metodológicamente errónea, porque no existe en la novela un solo lenguaje, sino muchos lenguajes que se combinan entre sí en una unidad puramente estilística, y, en ningún caso, en la lingüística (como pueden mezclarse los dialectos formando nuevas unidades dialectológicas).

El lenguaje de la novela perteneciente a la segunda línea no es un lenguaje único, formado genéticamente de una mezcla de lenguajes, sino que, como hemos reiterado varias veces, es un original sistema artístico de lenguajes que no están situados en el mismo plano. Incluso si hacemos abstracción de los lenguajes de los personajes y de los géneros intercalados, el discurso mismo del autor se queda, sin embargo, en un sistema estilístico de lenguajes: la masa fundamental de ese discurso estiliza (directamente, paródicamente o irónicamente) los lenguajes ajenos, y en ella están dispersas las palabras ajenas, que, en ningún caso, van entre comillas, y que, formalmente, pertenecen al lenguaje del autor, pero que se hallan claramente alejadas de los labios del autor por una entonación irónica, paródica, polémica, o por otra entonación que impone reservas. Atribuir al vocabulario único de un autor dado todas las palabras que orquestan y están distanciadas, atribuir las particularidades semánticas y sintácticas de estas palabras y formas orquestadoras a las particularidades de la semántica y la sintaxis del autor, es decir, percibir y describir todas ellas como características lingüísticas de un lenguaje único del autor, es tan absurdo como atribuir al lenguaje del autor los errores gramaticales, presentados objetivamente, de alguno de sus personajes. Todos estos elementos lingüísticos que orquestan y, a su vez, están distanciados, llevan también, naturalmente, el acento del autor; también ellos están determinados, en última instancia, por la voluntad artística del autor, pero no pertenecen al lenguaje del autor y no se sitúan en el mismo plano que ese lenguaje. La tarea de describir el lenguaje de la novela es absurda desde el punto de vista metodológico, porque no existe

el objeto mismo de tal descripción —un lenguaje único en la novela.

En la novela está representado un sistema artístico de lenguajes —más exactamente, de imágenes de los lenguajes—, y la verdadera tarea del análisis estilístico de la misma consiste en descubrir todos los lenguajes orquestadores que existen en su estructura, en comprender el grado de distanciamiento de cada lenguaje de la última instancia semántica de la obra, y los diversos ángulos de refracción de las intenciones en esos lenguajes; en comprender sus interrelaciones dialogísticas, y, finalmente, si existiese la palabra directa del autor, determinar su trasfondo dialogístico plurilingüe fuera de la obra (para la novela de la primera línea es fundamental esta última tarea).

La solución a dichas tareas estilísticas supone, antes que nada, una profundización artístico-ideológica en la novela[65]. Sólo tal profundización (apoyada, naturalmente, en conocimientos) puede conducir a la comprensión de la intención artística esencial del conjunto, y captar, partiendo de esa intención, las más pequeñas diferencias en las distancias de los diferentes aspectos del lenguaje con respecto a la última instancia semántica de la obra, los más sutiles matices de la acentuación por el autor de los lenguajes, sus diversos elementos, etc. Ninguna observación lingüística, por sutil que sea, revelará nunca ese movimiento y ese juego de intenciones del autor entre los diversos lenguajes y sus aspectos. La profundización artístico-ideológica en el todo de la novela debe guiar, en todo momento, su análisis estilístico. No se puede olvidar, a su vez, que los lenguajes introducidos en la novela toman la forma de imágenes artísticas de los lenguajes (no son datos lingüísticos brutos), y esa adquisición de forma puede ser más o menos artística y lograda, y responder más o menos al espíritu y a la fuerza de los lenguajes representados.

Pero, naturalmente, la profundización artística sola no es suficiente. El análisis estilístico se encuentra con toda una serie de dificultades, especialmente en donde tiene que ver con obras pertenecientes a épocas lejanas y a lenguas ajenas, cuando la percepción artística no encuentra su soporte en el sentido vivo de la lengua. En ese caso, hablando figuradamente, todo lenguaje ajeno,

[65] Tal profundización implica también una valoración de la novela, pero no sólo artística en sentido estrecho, sino también ideológica; porque no existe comprensión artística sin valoración.

como resultado de nuestro alejamiento de él, parece estar situado en un solo plano; la tercera dimensión y la diferencia entre planos y planos y distancias no se perciben en él. Aquí, el estudio histórico-lingüístico de los sistemas lingüísticos y de los estilos (sociales, profesionales, de géneros, de corrientes, etc.) existentes en la época respectiva, ayudarán de manera sustancial a la reconstrucción de la tercera dimensión en el lenguaje de la novela, ayudarán a diferenciarlo y a distanciarlo. Pero, naturalmente, al estudiar las obras contemporáneas, la lingüística es también un soporte indispensable para el análisis estilístico.

Sin embargo, ni siquiera esto es suficiente. El análisis estilístico de la novela no puede ser productivo fuera de la comprensión profunda del plurilingüismo, del diálogo entre los lenguajes de la época respectiva. Pero para entender este diálogo, para oír ahí un *diálogo* por primera vez, no es suficiente el conocimiento del aspecto lingüístico y estilístico de los lenguajes: es necesaria una comprensión profunda del sentido social-ideológico de cada lenguaje, y el conocimiento exacto del reparto social de todas las voces ideológicas de la época.

El análisis del estilo novelesco encuentra dificultades especiales, determinadas por la rapidez con que transcurren los dos procesos de transformación a los que está sometido todo fenómeno lingüítico: el proceso de *canonización* y el de *reacentuación*.

Algunos elementos de plurilingüismo introducidos en el lenguaje de la novela, por ejemplo, provincianismos, expresiones técnico-profesionales, etc., pueden servir a la orquestación de las intenciones del autor (por lo tanto están utilizados con reservas, con distanciamiento); otros, análogos a los primeros, han perdido en el momento respectivo su sabor «extranjero», ya canonizado por el lenguaje literario, y, por lo tanto, no son percibidos ya por el autor en el sistema de habla provinciana o de argot profesional, sino en el sistema del lenguaje literario. Atribuirles una función de orquestación sería un craso error: ya están situados en el mismo plano que el lenguaje del autor o, caso de que el autor tampoco se solidarizase con el lenguaje literario, en el plano del otro lenguaje orquestador (literario y no provinciano). Pero en ciertos casos, es muy difícil de establecer lo que significa para el autor un elemento ya canonizado del lenguaje literario, y en donde, precisamente, todavía siente el plurilingüismo. Cuanto más lejos de la conciencia contemporánea esté la obra analizada, tanto mayor será esa dificultad. Es justamente en las épocas en las que el plurilin-

güismo es más agudo, cuando el choque y la interacción de los lenguajes son especialmente tensos y fuertes, cuando el plurilingüismo rodea por todas partes el lenguaje literario, es decir, precisamente en las épocas más favorables para la novela, cuando los aspectos del plurilingüismo se canonizan más fácil y rápidamente, y pasan de un sistema de lenguaje al otro; de la vida de todos los días al lenguaje literario, del literario al cotidiano, del argot profesional a la vida cotidiana, de un género al otro, etc. En ese tenso conflicto, las fronteras se agudizan y se borran a la vez, y, en ocasiones, es imposible de establecer con exactitud dónde se han borrado ya y han pasado algunos de los combatientes al territorio ajeno. Todo esto crea al análisis enormes dificultades. En las épocas más estables, los lenguajes son más conservadores y la canonización se realiza más lenta y difícilmente, es sencillo seguirla. Sin embargo, hay que decir que la rapidez de canonización no sólo crea dificultades en las minucias, en los detalles del análisis estilístico (con preponderancia, en el análisis de la palabra ajena dispersada esporádicamente en el lenguaje del autor); pero no puede impedir la comprensión de los principales lenguajes orquestantes y de las principales líneas del movimiento y juego de intenciones.

El segundo proceso —la reacentuación— es mucho más complejo y puede desnaturalizar seriamente la comprensión del estilo novelesco. Ese proceso se refiere a nuestra percepción de las distancias y de los acentos restrictivos del autor, borrando para nosotros sus matices y, frecuentemente, destruyéndolos por completo. Ya hemos afirmado antes que algunos tipos y variantes de la palabra bivocal pierden muy fácilmente para el receptor su segunda voz y se unen al discurso directo monovocal. Así, la parodia, precisamente donde no constituye un objetivo en sí, sino que está unida a la función de representación, puede, en determinadas condiciones, desaparecer definitivamente, muy fácil y rápidamente, en el proceso de percepción, o disminuir considerablemente. Ya hemos dicho que en una auténtica imagen en prosa, la palabra parodiada manifiesta una resistencia interior dialogística a las intenciones parodiantes: pues la palabra no es un material objetual, inerte en las manos del artista que la manipula, sino que es una palabra viva, lógica, siempre fiel a sí misma, que puede convertirse en inoportuna y ridícula, descubrir su limitación y unilateralidad, pero cuyo sentido —una vez realizado— nunca puede desaparecer definitivamente. Y ese sentido puede, en condiciones nuevas, producir nuevas y brillantes hogueras, que-

mando la coraza objetual que se ha formado sobre él, privando por tanto a la acentuación paródica de soporte real, eclipsándola y extinguiéndola. Hay que tener en cuenta, al mismo tiempo, la siguiente particularidad propia de toda imagen prosística profunda: las intenciones del autor se desplazan por ella en línea curva, las distancias entre las palabras y las intenciones se modifican continuamente, es decir, se modifica el ángulo de refracción; en las cimas de la curva es posible una plena solidarización del autor con la imagen, la unificación de sus voces; en los puntos inferiores de la curva es posible, por el contrario, la objetualización plena de la imagen y, por lo tanto, su parodización grosera, carente de dialogicismo profundo. La unión de las intenciones del autor con la imagen y la plena objetualización de la imagen, pueden alternarse bruscamente en el transcurso de una parte pequeña de la obra (por ejemplo, en Pushkin, en relación con la figura de Oneguin, y, parcialmente, con la de Lensky). Naturalmente, la curva del movimiento de las intenciones del autor puede ser más o menos pronunciada; la imagen en prosa puede ser más o menos tranquila y equilibrada. La curva, en condiciones distintas de percepción de la imagen, puede llegar a ser menos pronunciada o puede simplemente desaparecer, convirtiéndose en línea recta; la imagen se transforma en total o directamente intencional, o, por el contrario, en objetual y rudimentariamente paródica.

¿Qué condiciona esa reacentuación de las imágenes y de los lenguajes de la novela? La modificación de su transfondo dialogizante, es decir, las modificaciones en la estructura del plurilingüismo. En el diálogo modificado de los lenguajes de la época, el lenguaje de la imagen empieza a tener otra resonancia, porque está evidenciado de otra manera, porque se percibe en otro transfondo dialogístico. En ese nuevo diálogo, en la imagen y en su palabra, puede intensificarse y profundizarse su propia intencionalidad directa, o por el contrario, puede convertirse en objetual; la imagen cómica puede convertirse en trágica, la desenmascarada en desenmascaradora, etc.

En tales reacentuaciones no hay infracción grave de la voluntad del autor. Puede decirse que ese proceso tiene lugar en la *imagen misma,* y no solamente en las condiciones modificadas de la percepción. Esas condiciones no han hecho sino actualizar en la imagen las potencias existentes en ella (aunque, a la vez, han hecho disminuir a las otras). Puede afirmarse que, en cierto sentido, la imagen es entendida y oída mejor que antes. En cualquier caso,

una cierta incomprensión se combina aquí con una incomprensión nueva y más profunda.

En ciertos límites, es inevitable, legítimo e incluso productivo, un proceso de reacentuación; pero esos límites pueden ser fácilmente sobrepasados cuando la obra no es lejana y empezamos a percibirla en un transfondo que le es totalmente ajeno. En caso de tal recepción, la obra puede ser sometida a una reacentuación que la desnaturaliza radicalmente; es el destino de muchas novelas antiguas. Pero es especialmente peligrosa la reacentuación que vulgariza, simplifica, que está situada, en todos los sentidos, por debajo del nivel de la concepción del autor (y de su tiempo), y que transforma la imagen bivocal en monovocal, plana: en ampulosa-heróica, sentimental-patética, o, por el contrario, en primitiva-cómica. Así es, por ejemplo, la percepción pequeñoburguesa primitiva de la figura de Lensky «en serio» e, incluso, de su poesía paródica: «dónde, dónde habéis quedado»; o la percepción puramente heróica de Pechorin al estilo de los héroes de Marlinski.

El proceso de reacentuación tiene una importancia muy grande en la historia de la literatura. Cada época reacentúa a su manera las obras del pasado reciente. La vida histórica de las obras clásicas es en esencia un proceso continuo de reacentuaciones socio-ideológicas. Gracias a sus posibilidades intencionales, son capaces en cada época de descubrir, en un nuevo transfondo que las dialogiza, nuevos y nuevos aspectos semánticos; su estructura semántica no deja literalmente de crecer, de continuar creándose. También su influencia sobre la creación posterior incluye inevitablemente el elemento de reacentuación. En la literatura, las nuevas imágenes se crean con frecuencia mediante reacentuación de las viejas, mediante el paso de éstas de un registro de acentuación a otro; por ejemplo, del plano cómico al trágico, o viceversa.

V. Dibelius muestra en sus libros interesantes ejemplos de tal creación de nuevas imágenes mediante reacentuación de las viejas. Los tipos que en la novela inglesa representan a ciertas profesiones o castas —médicos, juristas, terratenientes—, aparecieron inicialmente en los géneros cómicos, pasando luego a planos cómicos secundarios; sólo después avanzaron a los planos superiores y pudieron convertirse en sus principales personajes. Uno de los procedimientos más importantes de paso de un héroe del plano cómico al superior, es su representación en la desdicha y el sufrimiento; los sufrimientos trasladan un personaje cómico a otro re-

gistro, a un registro superior. Así, la tradicional figura cómica del avaro ayuda a la aparición de la nueva figura del capitalista, elevándose hasta la figura trágica de Dombey.

Tiene especial importancia la reacentuación de la imagen poética, que pasa a la imagen en prosa y viceversa. Así apareció en la Edad Media la ética paródica, que jugó un papel esencial en la preparación de la novela de la segunda línea (su paralelo apogeo clásico fue alcanzado por Ariosto). La reacentuación de las imágenes tiene también una gran importancia cuando se produce su paso de la literatura a otras artes: drama, ópera, pintura. Un ejemplo clásico es la considerable reacentuación de *Eugenio Oneguin* por Chaikovski; ésta ejerció una fuerte influencia en la percepción pequeñoburguesa de las imágenes de dicha novela, disminuyendo su carácter paródico[66].

Así es el proceso de reacentuación. Hay que reconocerle una gran importancia productiva en la historia de la literatura. En las condiciones de un estudio objetivo estilístico de las novelas de épocas lejanas, hay que tener en cuenta constantemente este proceso de interrelacionar estrictamente el estilo estudiado con su transfondo dialogizante del plurilingüismo de la época respectiva. Al mismo tiempo, la toma en consideración de todas las reacentuaciones posteriores de las figuras de la novela dada —por ejemplo, la figura de Don Quijote— tiene una gran importancia heurística, profundiza y ensancha su comprensión artístico-ideológica, porque, repetimos, las grandes imágenes novelescas también siguen aumentando y desarrollándose después de su creación, en especial, mediante su transformación creativa en épocas muy alejadas del día y la hora de su génesis inicial.

1934-1935.

---

[66] Es enormemente interesante el problema de la palabra paródica e irónica bivocal (más exactamente, de sus análogos) en la ópera, en la música, en la coreografía (los bailes paródicos).

LAS FORMAS DEL TIEMPO Y DEL CRONOTOPO EN LA NOVELA

Ensayos de poética histórica

El proceso de asimilación en la literatura del tiempo y del espacio histórico real y del hombre histórico real, que se descubre en el marco de estos, ha sido un proceso complicado y discontinuo. Se han asimilado ciertos aspectos del tiempo y del espacio, accesibles en el respectivo estado de evolución histórica de la humanidad; se han elaborado, también, los correspondientes métodos de los géneros de reflexión y realización artística de los aspectos asimilados de la realidad.

Vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. Este término se utiliza en las ciencias matemáticas y ha sido introducido y fundamentado a través de la teoría de la relatividad (Einstein). A nosotros no nos interesa el sentido especial que tiene el término en la teoría de la relatividad; lo vamos a trasladar aquí, a la teoría de la literatura, casi como una metáfora (casi, pero no del todo); es importante para nosotros el hecho de que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio). Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura (no nos referimos aquí a la función del cronotopo en otras esferas de la cultura)[1].

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y con-

[1] El autor de estas líneas asistió, en el verano de 1925, a la conferencia de A. A. Ujtomski sobre el cronotopo en la biología; en esa conferencia se abordaron también problemas de estética.

creto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico.

En la literatura el cronotopo tiene una importancia esencial para los *géneros*. Puede afirmarse decididamente que el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo; además, el tiempo, en la literatura, constituye el principio básico del cronotopo. El cronotopo, como categoría de la forma y el contenido, determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura; esta imagen es siempre esencialmente cronotópica[2].

Como hemos dicho, la asimilación del cronotopo histórico real en la literatura ha discurrido de manera complicada y discontinua: se asimilaban ciertos aspectos del cronotopo, accesibles en las respectivas condiciones históricas; se elaboraban sólo determinadas formas de reflejo artístico del cronotopo real. Esas formas de género, productivas al comienzo, eran consolidadas por la tradición y, en la evolución posterior, continuaban existiendo obstinadamente, incluso cuando ya habían perdido definitivamente su significación realmente productiva y adecuada. De ahí la coexistencia en la literatura de fenómenos profundamente distintos en cuanto al tiempo, lo que complica extremadamente el proceso histórico literario.

En los presentes ensayos de poética histórica, vamos a intentar mostrar ese proceso sobre la base del material proporcionado por la evolución de las diversas variantes de la novela europea, empezando por la llamada «novela griega» y terminando por la novela de Rabelais. La estabilidad tipológica relativa de los cronotopos novelescos elaborados en esos períodos, nos va a permitir

[2] En su *Estética transcendental* (una de las partes principales de la *Crítica de la razón pura*), Kant define el espacio y el tiempo como formas indispensables para todo conocimiento, empezando por las percepciones y representaciones elementales. Nosotros aceptamos la valoración que hace Kant de la significación de esas formas en el proceso de conocimiento; pero, a diferencia de Kant, no las consideramos «transcendentales», sino formas de la realidad más auténtica. Intentaremos revelar el papel de esas formas en el proceso del conocimiento artístico (de la visión artística) concreta en las condiciones del género novelesco.

echar una ojeada a algunas de las variantes de la novela en periodos posteriores.

No pretendemos que nuestras formulaciones y definiciones teóricas sean completas y exactas. Hasta hace poco no ha comenzado, tanto entre nosotros como en el extranjero, una actividad seria en el estudio de las formas del tiempo y del espacio en el arte y la literatura. Tal actividad, en su desarrollo posterior, completará y, posiblemente, corregirá de manera fundamental, las características de los cronotopos novelescos presentadas en el presente estudio.

I. La novela griega

Ya en la antigüedad fueron creados tres tipos esenciales de unidad novelesca y, por lo tanto, tres correspondientes procedimientos de asimilación del tiempo y del espacio en la novela, o dicho con mayor brevedad, tres cronotopos novelescos. Esos tres tipos de unidad han mostrado ser extremadamente productivos y flexibles, y en muchas ocasiones han determinado la evolución de la novela de aventuras hasta la mitad del siglo XVIII. Por eso, habremos de comenzar por el más minucioso análisis de los tres tipos antiguos, para desarrollar luego, sucesivamente, sus variantes en la novela europea y revelar los nuevos elementos creados en terreno europeo.

En todos los análisis que siguen vamos a centrar nuestra atención en el problema del tiempo (ese principio esencial del cronotopo) y, principal y exclusivamente, en todo lo que tiene relación directa con ese problema. Todos los problemas de orden histórico-genético los dejamos de lado casi por completo.

El primer tipo de novela antigua (primero, no en sentido cronológico) lo llamaremos convencionalmente «novela de aventuras y de la prueba». Incluimos aquí la llamada «novela griega» o «sofística» que se configuró durante los siglos II-IV de nuestra era.

Citaré algunos ejemplos que han llegado hasta nosotros en forma completa y de los que existe traducción en ruso: la *Novela etiópica* o *Las etiópicas*, de Heliodoro; *Las aventuras de Leucipo y Clitofonte*, de Aquiles Tacio; *Las aventuras de Querea y Calirroe*, de Caritón; *Las efesiacas*, de Jenofonte de Efeso; y *Dafnis y*

Cloe, de Longo. Algunos característicos ejemplos han llegado hasta nosotros en fragmentos y por referencias[3].

En esas novelas encontramos el tipo de *tiempo de la aventura*, elaborado cuidadosamente y sutilmente, con todas sus características y matices específicos. La elaboración de este tiempo de la aventura y la técnica de utilización del mismo en la novela son tan perfectos, que la evolución posterior de la novela *pura* de aventuras, no ha añadido nada importante hasta nuestros días. Por eso, las características específicas del tiempo de la aventura se evidencian mejor sobre la base del material de dichas novelas. Las tramas de todas ellas (al igual que las de sus sucesoras directas más cercanas: las novelas bizantinas), revelan un gran parecido y se componen, en esencia, de los mismos elementos (motivos); la cantidad de tales elementos, su peso específico en el todo de la trama y sus combinaciones, difieren de una novela a otra. Es fácil de componer un esquema típico general de la trama revelando las desviaciones y variaciones aisladas más importantes. He aquí ese esquema:

Un joven y una joven en edad *de casarse*. Su origen es *desconocido, misterioso* (no siempre; este elemento, por ejemplo, no existe en Tacio). Poseen una *belleza extraordinaria*. También son extraordinariamente *castos*. Se encuentran *inesperadamente*, generalmente en una *fiesta* solemne. Invade a ambos una pasión recíproca, *violenta e instantánea*, irresistible como la fatalidad, como una enfermedad incurable. Sin embargo, sus nupcias no pueden tener lugar de inmediato. En su camino aparecen obstáculos que las *retrasan*, las impiden. Los enamorados son *separados, se buscan* uno al otro, *se reencuentran;* de nuevo *se pierden* y de nuevo se encuentran. Los obstáculos y las peripecias corrientes de los enamorados son: el rapto de la novia antes de la boda, el *desacuerdo de los padres* (si estos existen), que destinan a los enamorados otro novio y otra novia *(parejas falsas)*, fuga de los enamorados, su viaje, tempestad en el mar, *naufragio*, salvación milagrosa, ataque de los *piratas*, *cautiverio y prisión*, atentado contra la castidad del héroe y de la heroína, se hace de la heroína una víctima propiciatoria, guerras, batallas, *venta en esclavitud, muertes ficticias, disfraces*, reconocimiento-desconocimiento, traiciones ficticias, tentaciones de castidad y fidelidad, falsas in-

[3] *Las increíbles aventuras del otro lado de Tule*, de Antonios Diógenes, la novela sobre Nina, la novela sobre la princesa Chione, etc.

culpaciones de crímenes, procesos, pruebas en juicio de castidad y fidelidad de los enamorados. Los héroes encuentran a sus familiares (si no les conocían antes). Juegan un papel muy importante los encuentros con amigos o con enemigos inesperados, los vaticinios, las predicciones, los sueños reveladores, los presentimientos, los filtros soporíferos. La novela finaliza con la unión feliz en matrimonio de los enamorados. Éste es el esquema de los elementos principales de la trama.

La acción de la trama se desarrolla en un trasfondo geográfico muy amplio y variado: generalmente entre tres y cinco países separados por el mar (Grecia, Persia, Fenicia, Egipto, Babilonia, Etiopía, etc.). Se dan en la novela, algunas veces con mucho detalle, descripciones acerca de particularidades de países, ciudades, diferentes construcciones, obras de arte (por ejemplo, de cuadros), de costumbres de la población, de diversos animales exóticos y milagrosos, y de otras curiosidades y rarezas. Junto con esto, se introducen en la novela reflexiones (algunas veces bastante extensas) acerca de diversos temas religiosos, filosóficos, políticos y científicos (sobre el destino, los presagios, sobre el poder de Eros, sobre las pasiones humanas, sobre las lágrimas, etc.). Tienen en la novela un gran peso específico los discursos de los personajes —de defensa, y otros—, construidos según todas las reglas de la retórica tardía. Así, la novela griega tiende, por su estructura, hacia un cierto enciclopedismo, propio en general, de este género.

Absolutamente todos los elementos de la novela enumerados por nosotros (en su forma abstracta), tanto argumentales como descriptivos y retóricos, no son nuevos en modo alguno: han existido y se han desarrollado bien en otros géneros de la literatura antigua: los motivos amorosos (el primer encuentro, la pasión instantánea, la angustia) han sido desarrollados en la poesía helenística amorosa; otros motivos (tempestades, naufragios, guerras, raptos) han sido elaborados en la ética antigua; algunos motivos (reconocimiento) han jugado un papel esencial en la tragedia: los motivos descriptivos han sido desarrollados en la novela geográfica antigua y en las obras historiográficas (por ejemplo, en Herodoto); las reflexiones y los discursos han sido desarrollados en los géneros retóricos. En el proceso de génesis de la novela griega, la importancia de la elegía amorosa, de la novela geográfica, de la retórica, del drama, del género historiográfico, puede ser valorada de manera diferente; pero no puede negarse la existencia de un cierto sincretismo de los elementos de estos géneros. La novela

griega ha utilizado y refundido en su estructura casi todos los géneros de la literatura antigua.

Pero todos estos elementos, pertenecientes a géneros diferentes, están aquí refundidos y reunidos en una entidad novelesca nueva, específica, cuyo elemento constitutivo es el tiempo novelesco de la aventura. En un *cronotopo* absolutamente nuevo —*«el mundo ajeno durante el tiempo de la aventura»*—, los elementos de los diferentes géneros han adquirido un carácter nuevo y unas funciones específicas, dejando por ello de ser lo que eran en otros géneros.

¿Pero, cuál es la esencia de ese tiempo de la aventura en las novelas griegas?

El punto de partida del movimiento argumental, es el primer encuentro entre el héroe y la heroína, y un inesperado estallido de pasión recíproca; el punto que cierra el movimiento argumental es su unión feliz en matrimonio. Entre estos dos puntos se desarrolla toda la acción de la novela. Dichos puntos —términos del movimiento argumental— son acontecimientos esenciales en la vida de los héroes; tienen una importancia biográfica por sí mismos. Pero la novela no está construida a base de estos puntos, sino de lo que hay (transcurre) *entre* ellos. Pero entre ellos, no debe de haber, *en esencia,* nada: desde el comienzo, el amor entre el héroe y la heroína no provoca ninguna duda, y ese amor permanece *absolutamente invariable* durante toda la novela; también es salvaguardada su castidad; la boda del final de la novela *enlaza directamente* con el amor de los héroes que se encendió en su primer encuentro al comienzo de la novela, como si entre estos dos momentos no hubiera pasado nada, como si la boda se hubiera efectuado al segundo día después del encuentro. Los dos momentos contiguos de una existencia biográfica, de un tiempo biográfico, se han unido de manera directa. Esa ruptura, esa pausa, ese hiato entre los dos momentos biográficos directamente contiguos, en el que se estructura toda la novela, no se incorpora a la serie biográfica temporal: se sitúa fuera del tiempo biográfico; el hiato no cambia nada en la vida de los héroes; no aporta nada a su vida. Se trata de un hiato extratemporal entre los dos momentos del tiempo biográfico.

Si las cosas hubieran sido de otra manera; si, por ejemplo, como resultado de las aventuras y pruebas vividas, la pasión inicial aparecida súbitamente en los héroes se hubieran fortalecido, se hubiera autoverificado en los hechos y adquirido las nuevas ca-

lidades de un amor resistente y probado, o si los héroes mismos hubieran madurado y se hubieran conocido mejor uno a otro, tendríamos entonces uno de los tipos de novela europea muy tardía; pero no sería, en ningún caso, de aventuras, ni tampoco la novela griega. Pues en ese supuesto, aunque los términos del argumento hubieran continuado siendo los mismos (la pasión al comienzo y la boda al final), los acontecimientos que retardan el matrimonio hubieran adquirido, en cambio, una cierta significación biográfica e incluso psicológica; se hubieran implicado en el tiempo real de la vida de los héroes, que los modifica a ellos mismos y a los acontecimientos (esenciales) de su vida. Pero en la novela griega falta precisamente esto; hay en ella un hiato completamente puro entre los dos momentos del tiempo biográfico, que no deja ninguna *huella* en la vida y el carácter de los héroes.

Todos los acontecimientos de la novela que rellenan ese hiato son pura digresión del curso normal de la vida; digresión que carece de duración real, de añadidos a la biografía.

Ese tiempo de la novela griega tampoco conoce la duración biológica elemental, de edad. Al comienzo de la novela, los héroes se encuentran en edad de casarse; y a la misma edad, igual de flamantes y bellos, se casan, al final de la novela. Ese tiempo, durante el cual viven un número increíble de aventuras, no es medido ni calculado en la novela; son simplemente días, noches, horas, momentos, medidos sólo técnicamente en los límites de cada una de las aventuras. Dicho tiempo —extremadamente intenso desde el punto de vista de la aventura, pero no definido—, no cuenta para nada en la edad de los héroes. Se trata aquí también de un hiato extratemporal entre dos momentos biológicos: el despertar de la pasión y su satisfacción.

Cuando Voltaire, en su *Cándido*, crea la parodia de la novela de aventuras de tipo griego, que imperaba en los siglos XVII y XVIII (la llamada «novela barroca»), no omitió el cálculo de cuánto tiempo real es necesario para una dosis novelesca corriente de aventuras y para las «vicisitudes del destino» por las que pasa el héroe. Al final de la novela, sus héroes (Cándido y Cunigunda), superando todas las vicisitudes, se casan. Pero, ¡ay!, ahora son ya ancianos y la bella Cunigunda parece una vieja y horrible bruja. La satisfacción sigue a la pasión cuando ya no es posible desde el punto de vista biológico.

Se entiende de por sí, que el tiempo de la aventura en la novela griega carece por completo de la ciclicidad de la naturaleza y

de la vida corriente, que hubiera introducido el orden temporal y las normas humanas de medida en ese tiempo y lo hubiera puesto en relación con los momentos que se repiten de la vida de la naturaleza y del hombre. Naturalmente, ni siquiera puede hablarse de una localización histórica del tiempo y de la aventura. En todo el universo de la novela griega, con todos sus países, ciudades, edificios y obras de arte, no existe en absoluto ningún indicio de tiempo histórico, ninguna huella de la época. Con esto se explica también el hecho de que la ciencia ni siquiera haya establecido exactamente hasta ahora la cronología de las novelas griegas, e, incluso, que, hasta no hace mucho, las opiniones de los investigadores acerca de la fecha del génesis de ciertas novelas difirieran entre cinco y seis siglos.

De esa manera, toda la acción de la novela griega, todos los acontecimientos y aventuras que la componen no forman parte de la serie temporal histórica, ni de la vida corriente, ni de la biográfica, ni de la biológica elemental de la edad. Están situados fuera de esas series, y fuera de las leyes y normas de medida humanas, propias de tales series. En ese tiempo no se modifica nada: el mundo permanece como era, tampoco cambia la vida de los héroes desde el punto de vista biográfico, sus sentimientos permanecen invariables, y las personas ni siquiera envejecen. Ese tiempo vacío no deja, en absoluto, ningún tipo de huella, ningún tipo de indicios de su paso. Repetimos: se trata de un hiato extratemporal, aparecido entre dos momentos de una serie temporal real, y, en el caso dado, de una serie biográfica.

Así se presenta, en su conjunto, el tiempo de la aventura. ¿Pero cómo es internamente?

Se compone de una serie de segmentos cortos que corresponden a diferentes aventuras; dentro de cada aventura, el tiempo es organizado exteriormente, técnicamente: lo importante es lograr escapar, lograr alcanzar, lograr adelantarse, estar o no estar precisamente en el momento dado en un cierto lugar, encontrarse o no encontrarse, etc. En el marco de una aventura se cuentan los días, las noches, las horas, incluso los minutos y segundos, como en cualquier lucha y en cualquier empresa exterior, activa. Esos fragmentos temporales se introducen y se intersectan por las nociones específicas *«de repente»* y *«precisamente»*.

«De repente» y *«precisamente»* son las características más adecuadas a todo ese tiempo, porque el mismo comienza y adquiere sus derechos donde el curso normal y pragmático, o enten-

dido casualmente, de los acontecimientos, se interrumpe y deja lugar a la penetración de la *casualidad pura* con su lógica específica. Esa lógica es una *coincidencia* casual, es decir, una *simultaneidad casual* y una *ruptura* casual, o, lo que es lo mismo, una *non simultaneidad casual.* Al mismo tiempo, las nociones «antes» y «después» de tales simultaneidad y non simultaneidad casuales, tienen también una importancia decisoria esencial. Si algo hubiera acontecido un minuto antes o un minuto después, es decir, si no hubiera existido una cierta simultaneidad o non simultaneidad casuales, tampoco hubiera existido el argumento ni el pretexto para escribir la novela.

«Iba a cumplir diecinueve años, y mi padre preparaba mi boda para el año siguiente, cuando el *Destino comenzó su juego*» —narra Clitofonte (*Leucipa* y *Clitofonte,* parte 1, III)[4].

Ese «juego del destino», sus «de repente» y «precisamente», componen todo el contenido de la novela.

Inesperadamente, comenzó la guerra entre tracios y bizantinos. En la novela no se dice ni una palabra acerca de las causas de esa guerra; pero gracias a ella, Leucipa llega a la casa del padre de Clitofonte. «En cuanto la vi, me sentí perdido» —cuenta Clitofonte.

Pero el padre de Clitofonte le había destinado ya otra esposa. Comienza a acelerar los preparativos de la boda, la fija *para el día siguiente* e inicia los sacrificios previos: «cuando supe esto me vi perdido y comencé a urdir alguna astucia con ayuda de la cual fuese posible aplazar las nupcias. Mientras estaba ocupado en esto, se oyó *de repente* un ruido en la zona de hombres de la casa» (Parte 2, XII). Resulta que un águila se había apoderado de la carne preparada por el padre para el sacrificio. Era un mal agüero, y se tuvo que aplazar la boda por algunos días. Y precisamente en esos días, gracias al azar, fue raptada la novia destinada a Clitofonte, tomándola por Leucipa.

Clitofonte se decide a entrar en la alcoba de Leucipa «*En el mismo instante* en que yo entraba en el dormitorio de la joven, *le ocurrió* a su madre lo siguiente: la turbó un sueño» (Parte 2, XXIII). La madre entra en la alcoba, donde encuentra a Clitofonte; pero éste consigue escapar sin ser reconocido. Sin embargo, todo puede ser descubierto al día siguiente, por lo que Clitofonte

[4] *Leucipa y Clitofonte,* de Aquiles Tacio, se cita de la edición en ruso: AQUILES TACIO DE ALEJANDRÍA, *Leucipo y Clitofonte,* 1925, Moscú.

y Leucipa han de fugarse. Toda la fuga está construída a base de la cadena de «de repente» y «precisamente», casuales, favorables a los héroes. «Hay que decir que Comar, que nos vigilaba, casualmente *había salido ese día* de casa, para cumplir un encargo de su dueña... Tuvimos suerte: al llegar al golfo de Beirut encontramos un barco que iba a zarpar y estaba ya largando amarras».

En el barco: «Casualmente, un joven se situó a nuestro lado» (Parte 2, XXXI-XXXII). Ese joven se convierte en su amigo, y desempeña un papel importante en las peripecias posteriores.

Se produce después la tradicional tempestad y el naufragio. «Al tercer día de navegación, la oscuridad, de repente, se derramó por el claro cielo y oscureció la luz del día» (Parte 3, I).

Todos perecen en el naufragio; pero los héroes se salvan gracias a una feliz casualidad. «Y he aquí que cuando el barco se deshizo en pedazos, una divinidad bienhechora guardó para nosotros una parte de la proa». Son arrojados a la playa: «Y nosotros, *gracias a la casualidad*, fuimos llevados a Palusia hacia la noche; con gran alegría alcanzamos tierra...» (Parte 3, V).

Luego resulta que también los demás héroes, a los que se suponía ahogados en el naufragio, se habían salvado gracias a felices casualidades. Llegan posteriormente al lugar y en el momento en que los dos protagonistas tienen urgente necesidad de ayuda. Clitofonte, seguro de que Leucipa ha sido sacrificada por unos bandidos, decide suicidarse: «Levanté la espada para acabar con mi vida en el lugar del holocausto de Leucipa. *De repente*, veo —la noche era de luna— dos hombres... corren hacia mí... resultó que eran Menelao y Sátiro. Aunque encontré vivos a mis dos amigos tan inesperadamente, no los abracé ni me invadió la alegría» (Parte 3, XVII). Los amigos, naturalmente, tratan de impedir el suicidio y anuncian que Leucipa está viva.

Ya hacia el final de la novela, tras falsas inculpaciones, Clitofonte es condenado a muerte; antes de morir ha de ser sometido a tortura. «Me pusieron grilletes, me despojaron de las vestimentas y me colocaron en el potro; los verdugos trajeron látigos y el lazo corredizo, y encendieron fuego. Clinio lanzó un alarido y comenzó a invocar a los dioses, *cuando, de repente*, apareció un sacerdote de la diosa Artemisa coronado de laureles. Su aproximación anuncia la llegada de una procesión solemne en honor de la diosa. Cuando sucede esto, es preciso suspender por algunos días las ejecuciones hasta que no terminen los sacrificios los que par-

ticipan en la procesión. De esa manera fui liberado entonces de los grilletes» (Parte 7, XII).

Durante los días de aplazamiento se aclara todo, y las cosas toman otro rumbo; naturalmente, no sin una serie de coincidencias y no coincidencias casuales. Leucipa resulta que está con vida. La novela se termina en felices nupcias.

Como se ve (y nosotros hemos citado aquí un número insignificante de coincidencias y non coincidencias temporales casuales), el tiempo de la aventura tiene en la novela una vida bastante tensa; un día, una hora, e incluso un minuto *antes* o *después*, tienen siempre una importancia decisiva, fatal. Las aventuras se entrelazan una tras otra en una serie atemporal, y, de hecho, infinita, ya que puede alargarse infinitamente; esta serie no tiene ningún tipo de restricciones internas importantes. Las novelas griegas son relativamente poco largas. En el siglo XVII, el volumen de las novelas con análoga construcción había aumentado entre diez y quince veces[5]. Ese aumento no tiene ningún límite interno. Todos los días, horas y minutos, calculados en el marco de diversas aventuras aisladas, no se juntan entre sí en una serie temporal real, no se convierten en días y horas de una vida humana. Esas horas y días no dejan ningún tipo de huella y pueden existir cuanto deseen.

Todos los momentos del tiempo infinito de la aventura están dirigidos por una sola fuerza: el *suceso*. Pues, como se ha visto, todo ese tiempo está compuesto de simultaneidades y non simultaneidades casuales. *«El tiempo del suceso»* de la aventura es el *tiempo* específico de la *intervención de las fuerzas irracionales en la vida humana;* la intervención del destino («tyche»), de dioses, demonios, magos-hechiceros; la intervención de los malvados en las novelas tardías de aventuras, que, en tanto que malvados, utilizan como instrumento la simultaneidad casual y la non simultaneidad casual, «acechan», «esperan», se arrojan «de repente» y «precisamente» en ese momento.

Los momentos del tiempo de la aventura están situados en los puntos de ruptura del curso normal de los acontecimientos, de la serie normal práctica, causal o de fines; en los puntos donde esta serie se interrumpe y cede su lugar a la intervención de las fuerzas

---

[5] He aquí las dimensiones de las novelas más conocidas del siglo XVII: *L'Astrée*, de D'Urfé, cinco volúmenes, con un total de más de 6.000 páginas; *Cleopatra*, de La Calprenède, 12 volúmenes, con más de 5.000 páginas; *Arminius y Thusnelda*, de Lohenstein, 2 volúmenes colosales de más de 3.000 páginas.

non humanas: del destino, de los dioses, de los malvados. Precisamente a estas fuerzas, y no a los héroes, pertenece *toda la iniciativa* en el tiempo de la aventura. Naturalmente, en el tiempo de la aventura los héroes también actúan: corren, se defienden, luchan, se salvan; pero actúan, por decirlo así, como personas físicas; la iniciativa no les pertenece; incluso el amor les es enviado inesperadamente por el todopoderoso Eros. A los hombres, en ese tiempo, tan sólo les pasa algo (a veces ocurre que también ellos se apoderan de un reino); el hombre auténtico de la aventura es el hombre del suceso; entra en el tiempo de la aventura como hombre al cual le ha sucedido algo. Pero la iniciativa en ese tiempo no les pertenece a los hombres.

Está claro que los momentos del tiempo de la aventura, todos esos «de repente» y «precisamente», no pueden ser previstos con la ayuda de un análisis racional, del estudio, de la previsión lógica, de la experiencia, etc. En cambio, esos momentos se reconocen con la ayuda de la adivinación, de los auspicios, de las creencias, de las predicciones de los oráculos, de sueños reveladores, de presentimientos. Las novelas griegas están llenas de todo eso. Apenas el «Destino comenzó su juego» con Clitofonte, éste tiene un sueño revelador que le descubre su futuro encuentro con Leucipa y sus aventuras. Y más adelante, la novela está llena de semejantes fenómenos. El destino y los dioses tienen en sus manos la iniciativa de los acontecimientos, y también ellos anuncian a la gente su voluntad. «Frecuentemente, a la divinidad le gusta descubrir su futuro a los hombres durante la noche —dice Aquiles Tacio por boca de Clitofonte—; pero no para que se protejan de los sufrimientos —porque ellos no pueden mandar sobre su destino—, sino para que soporten sus sufrimientos con mayor facilidad» (Parte 1, III).

En la evolución posterior de la novela europea, siempre que aparece el tiempo de la aventura de tipo griego, la iniciativa se remite al *suceso* que gobierna la simultaneidad y la non simultaneidad de los fenómenos, sea como destino, sea como previsión divina, o como «malvados» y «bienechores misteriosos» de la novela. Estos últimos existen ya en las noveles históricas de Walter Scott. Junto con el acontecimiento (bajo sus diversas máscaras) aparecen inevitablemente en la novela diferentes tipos de predicciones y, especialmente, sueños reveladores y presentimientos. Naturalmente, no es imprescindible que toda la novela sea construída sobre la base del tiempo de la aventura de tipo griego; es suficiente

con que un cierto elemento de ese tiempo se implique en otras series temporales para que aparezcan inevitablemente los fenómenos que lo acompañan.

En ese tiempo de la aventura y del suceso, de dioses y malvados, con su lógica específica, han sido introducidos también, en las primeras novelas históricas europeas del siglo XVII, los destinos de los pueblos, reinados y culturas; por ejemplo, en las novelas *Artamenes o el gran Ciro*, de Scudéry; *Arminius* y *Thusnelda*, de Lohenstein; y en las novelas históricas de La Calprenède. Se crea una original «filosofía de la historia», que recorre esas novelas y deja la resolución de los destinos históricos para el hiato intemporal formado entre los dos momentos de la serie temporal real.

Una serie de elementos de la novela histórica barroca ha penetrado, a través del eslabón intermedio de la «novela gótica», en la novela histórica de Walter Scott, determinando algunas de sus especificidades: las acciones secretas de bienechores y malvados misteriosos, el rol específico del suceso, todo tipo de predicciones y presentimientos. Naturalmente, esos elementos no son en absoluto predominantes en las novelas de Walter Scott.

Hemos de apresurarnos a subrayar que se trata aquí de la *casualidad emprendedora* específica del tiempo de la aventura de tipo griego, y no de la casualidad. La casualidad, en general, es una de las formas de manifestación de la necesidad y, como tal, puede tener lugar en cualquier novela, de la misma manera que tiene lugar en la vida misma. En las series temporales humanas más reales (de diversos grados de realidad), a los aspectos del suceso emprendedor de tipo griego les corresponden (naturalmente que, en general, ni siquiera puede hablarse de una *estricta* correspondencia) los aspectos de los errores humanos, del crimen (parcialmente, incluso en la novela barroca), de las dudas y elecciones, de las decisiones humanas emprendedoras.

Para acabar nuestro análisis del tiempo de la aventura en la novela griega hemos de tratar todavía un elemento más general, es decir, el de los diversos motivos que entran a formar parte, como elementos componentes, de los argumentos de las novelas. Motivos tales como encuentro-separación, pérdida-descubrimiento, búsqueda-hallazgo, reconocimiento-no reconocimiento, etc.; entran como elementos componentes en los argumentos, no sólo de las novelas de diferentes épocas y de diversos tipos, sino también en los argumentos de las obras literarias pertenecientes a otros géneros (épicos, dramáticos e, incluso, líricos). Por naturaleza, esos

motivos son cronotópicos (es verdad que de manera diferente en los diversos géneros). Vamos a detenernos aquí en uno de ellos, probablemente el más importante de estos motivos: el *motivo del encuentro*.

En todo encuentro (como hemos mostrado al analizar la novela griega), la definición temporal («al mismo tiempo») es inseparable de la definición espacial («en el mismo lugar»). En el motivo negativo —«no se encontraron», «se separaron»— se mantiene el cronotopismo; pero uno u otro de los términos del cronotopo es presentado con signo negativo: no se encontraron porque no llegaron al mismo tiempo al mismo lugar, o porque en ese momento se encontraban en lugares diferentes. La unidad inseparable (pero sin unión) de las definiciones temporales y espaciales, tiene, en el cronotopo del encuentro, un carácter elementalmente preciso, formal, casi matemático. Pero, naturalmente, ese carácter es abstracto. Pues aislado, es imposible el motivo del encuentro: siempre entra como elemento constitutivo en la estructura del argumento y en la unidad concreta del conjunto de la obra, y, por lo tanto, está incluído en el cronotopo concreto que lo rodea, en nuestro caso en el tiempo de la aventura y en un país extranjero (sin los elementos característicos de un país extranjero). En diversas obras, el motivo del encuentro adquiere diferentes matices concretos, incluyendo los emotivos-valorativos (el encuentro puede ser deseado o no deseado, alegre o triste, algunas veces horrible, y también ambivalente). Naturalmente, en diferentes contextos, el motivo del encuentro puede adquirir diferentes expresiones verbales. Puede adquirir una significación semimetafórica o puramente metafórica; puede, finalmente, convertirse en símbolo (algunas veces muy profundo). En la literatura, el cronotopo del encuentro ejecuta frecuentemente funciones compositivas: sirve como intriga, a veces como punto culminante o, incluso, como desenlace (como final) del argumento. El encuentro es uno de los acontecimientos constitutivos más antiguos del argumento de la épica (especialmente de la novela). Tenemos que subrayar de manera especial la estrecha relación del motivo del encuentro con motivos como *separación, fuga, reencuentro, pérdida, boda*, etc., parecidos al motivo del encuentro por la unidad de las definiciones espacio-temporales. Tiene una importancia especialmente grande la estrecha relación entre el motivo del encuentro y el *cronotopo del camino* («el gran camino»): todo tipo de encuentros por el camino. En el cronotopo del camino, la unidad de las de-

finiciones espacio-temporales es revelada también con una precisión y claridad excepcionales. La importancia en la literatura del cronotopo del camino es colosal: existen pocas obras que no incorporen una de las variantes del motivo del camino; pero existen muchas que están estructuradas directamente sobre el motivo del camino, de los encuentros o aventuras en el camino[6].

El motivo del encuentro está también ligado estrechamente a otros motivos importantes, especialmente al motivo del *reconocimiento-no reconocimiento,* que ha jugado un enorme papel en la literatura (por ejemplo, en la tragedia antigua).

El motivo del encuentro es uno de los más universales, no sólo en la literatura (es difícil de encontrar una obra en la que no exista ese motivo), sino también en otros dominios de la cultura, y en las diferentes esferas de la vida social y de la vida cotidiana. En el dominio científico y técnico, donde predomina el pensamiento puramente nocional, no existen motivos como tales; pero un equivalente (hasta cierto punto) del motivo del encuentro, lo constituye la noción de *contacto*. En la esfera mitológica y religiosa el motivo del encuentro juega naturalmente uno de los papeles principales: en la tradición sagrada y en las Sagradas Escrituras (tanto en la cristiana —por ejemplo, en los Evangelios—, como en la budista), y en los ritos religiosos; en la esfera religiosa el motivo del encuentro se asocia a otros motivos, por ejemplo, al motivo de la «aparición» («epifanía»). En algunas corrientes filosóficas que no tienen carácter estrictamente científico, el motivo del encuentro adquiere una cierta significación (por ejemplo, en Schelling, en Max Scheller y, especialmente, en Martin Buber).

En las organizaciones de la vida social y estatal, el cronotopo real del encuentro tiene lugar permanentemente. Los múltiples encuentros públicos organizados, así como su significación, son de todos conocidos. En la vida estatal los encuentros tienen también una gran importancia; citaremos sólo los encuentros diplomáticos, reglamentados siempre muy estrictamente, donde el tiempo, el lugar y la composición de los que participan se establecen en función del rango de quien es recibido. Finalmente, todo el mundo es consciente de la importancia de los encuentros (que determinan algunas veces el destino entero del hombre) en la vida de todos los días de cada persona.

---

[6] Una caracterización más desarrollada de este cronotopo la hacemos en la parte final del presente trabajo.

Ese es el motivo cronoespacial del encuentro. Sobre los problemas más generales de los cronotopos y del cronotopismo vamos a volver al final de nuestro estudio. Volvamos ahora a nuestro análisis de la novela griega.

¿En qué espacio, pues, se realiza el tiempo de la aventura en la novela griega?

El tiempo de la aventura de tipo griego necesita de una extensión espacial *abstracta*. Naturalmente, también el universo de la novela griega es cronotópico; pero la relación entre el espacio y el tiempo no tiene aquí, por decirlo así, un carácter órganico, sino puramente técnico (y mecánico). Para que la aventura pueda desarrollarse se necesita espacio, y mucho espacio. La simultaneidad casual de los fenómenos, así como la non simultaneidad casual de estos, están estrechamente ligadas al espacio medido, en primer lugar, por la *lejanía* y *cercanía* (y por sus diversos escalones). Para que el suicidio de Clitofonte sea impedido es necesario que sus amigos se encuentren precisamente en el lugar donde él se prepara a consumarlo; para *llegar*, es decir, encontrarse en el *momento* preciso, en el *lugar* preciso, estos *corren*, es decir, superan *la lejanía espacial*. Para que la salvación de Clitofonte, al final de la novela, pueda ser efectuada, es necesario que la procesión encabezada por el sacerdote de Artemis *llegue* al *lugar* de ejecución *antes de que ésta tenga lugar. Los raptos suponen un traslado rápido* del raptado a un *lugar lejano y desconocido*. La *persecución* presupone la superación de la *lejanía* y de ciertos *obstáculos* espaciales. El *cautiverio* y la *prisión* presuponen la custodia y el *aislamiento* del héroe en un *determinado lugar en el espacio*, que obstaculiza el desplazamiento espacial posterior hacia la meta, es decir, las posteriores persecuciones y búsquedas, etc. Los raptos, la fuga, las persecuciones, las búsquedas y el cautiverio, juegan un papel muy grande en la novela griega. Por eso, ésta necesita de espacios amplios, de tierra y de mar, de países diferentes. El universo de estas novelas es amplio y variado. Pero el valor y la diversidad son totalmente abstractos. Para el naufragio se necesita el *mar*, pero no tiene importancia qué mar sea ese desde el punto de vista geográfico e histórico. Para la fuga es importante pasar a *otro país*; también para los raptores es importante llevar a su víctima a otro país; pero no tiene ninguna importancia qué país va a ser ése. Los acontecimientos aventureros de la novela griega no tienen ninguna vinculación importante con las particularidades de los países que figuran en la novela, con su organización político-

social, con su historia o cultura. Todas esas particularidades no forman parte del acontecimiento aventurero en calidad de elementos determinados: porque el acontecimiento aventurero sólo está determinado *por el suceso*, es decir, precisamente por la simultaneidad o non simultaneidad *casuales*, dentro del *lugar dado del espacio* (dentro del país dado, ciudad, etc.) El carácter de ese lugar no entra como parte componente del acontecimiento; el lugar sólo entra en la aventura como extensión desnuda abstracta.

Por eso, todas las aventuras de la novela griega tienen un carácter transferible: lo que sucede en Babilonia podría suceder en Egipto o en Bizancio y viceversa. Ciertas aventuras, en sí acabadas, son también transferibles en el tiempo, porque el tiempo de la novela no deja ningún tipo importante de huella y es en esencia, por tanto, reversible. Así, el cronotopo de la aventura se caracteriza por la *ligazón técnica abstracta entre el espacio y el tiempo*, por la *reversibilidad* de los momentos de la serie temporal y por la transmutabilidad del mismo en el espacio.

En este cronotopo, la iniciativa y el poder pertenecen únicamente al suceso. Por eso, el grado de *determinación* y de *concreción* de este universo sólo puede ser extremadamente limitado. Porque toda concreción —geográfica, económica, político-social, cotidiana— hubiese inmovilizado la libertad y facilidad de las aventuras y hubiese limitado el poder absoluto del suceso. Toda concreción, aunque sólo sea una concreción de lo cotidiano, hubiera introducido en la existencia humana y en el tiempo de esa existencia sus *regularidades*, su *orden*, sus *relaciones inevitables*. Los acontecimientos se hubieran visto unidos con esa regularidad, implicados, en mayor o menor medida, en ese orden y en esas relaciones inevitables. Así, el poder del suceso se hubiera limitado sustancialmente, las aventuras hubieran quedado situadas orgánicamente y se hubiera paralizado su movimiento cronoespacial. Pero tal determinación y concreción serían inevitables (en cierta medida) en el caso de la representación de su propio mundo, de la propia realidad que está a su alrededor. El grado de abstracción indispensable para el tiempo de la aventura de tipo griego, hubiera sido absolutamente irrealizable en el caso de la representación de un mundo propio, familiar (fuere cual fuere éste).

Por eso, el universo de la novela griega es un *universo extraño*: todo en él es indefinido, desconocido, ajeno, los héroes se encuentran en él por primera vez, no tienen ninguna relación importante con él; las periodicidades socio-políticas, cotidianas, etc.,

de este mundo les son ajenas, las desconocen; precisamente por eso no existen para ellos en ese universo más que coincidencias y non coincidencias casuales.

Pero la novela griega no subraya el carácter ajeno de dicho universo, por lo que no se la puede llamar exótica. El exotismo presupone una *confrontación* intencional *de lo que es ajeno* con *lo que es propio*; en él es subrayada la ajenidad de los ajeno; por decirlo así, se saborea y representa detalladamente en el trasfondo del universo propio, corriente, conocido, y que está sobrentendido. En la novela griega no existe tal cosa. En ella todo es ajeno, incluso el país natal de los héroes (generalmente, el héroe y la heroina provienen de países diferentes); no existe ni siquiera ese universo familiar, corriente, conocido, sobrentendido (el país natal del autor y de sus lectores), en cuyo trasfondo se hubiera diferenciado claramente lo insólito y lo ajeno de lo que es desconocido. Naturalmente, una proporción *mínima* de lo que es natal, corriente, normal y sobrentendido (para el autor y los lectores), existe en estas novelas; existen ciertas proporciones para la percepción de curiosidades y realidades de ese universo ajeno. Pero tales proporciones son tan ínfimas que la ciencia casi no puede descubrir, a través del análisis de esas novelas, el «universo propio» sobrentendido y la «época propia» de sus autores.

El universo de las novelas griegas es un *universo abstracto ajeno*, completamente ajeno, además, desde el comienzo hasta el final, porque en ninguna parte del mismo aparece la imagen del universo natal de donde proviene y desde donde observa el autor. Por eso no hay nada en él que limite el poder absoluto del suceso, y, por eso, discurren y suceden con asombrosa rapidez y facilidad todos los raptos, fugas, cautiverios y liberaciones, muertes ficticias, resurrecciones, y demás peripecias.

Pero en ese universo ajeno abstracto, muchas cosas y fenómenos —ya lo hemos señalado— están descritos muy detalladamente. ¿Cómo puede ser eso compatible con su carácter abstracto? Lo que pasa es que todo lo que aparece en la novela griega se describe como algo casi *aislado, único*. En ninguna parte se describe el País en su totalidad, con sus particularidades, con todo lo que lo diferencia de otros países, con sus relaciones. Sólo se describen ciertos edificios sin ninguna relación con el conjunto integrador; ciertos fenómenos de la naturaleza, por ejemplo, animales raros que viven en el país respectivo. En ninguna parte se describen las costumbres y la vida de todos los días del pueblo en

su conjunto; únicamente se describe alguna costumbre rara, sin ninguna relación con otras cosas. Todos los objetos descritos en la novela se caracterizan por ese aislamiento, esa falta de relación entre sí. Por eso, en su conjunto, no caracterizan a los países representados (más exactamente, mencionados) en la novela; ningún objeto depende de nadie ni de nada.

Todas esas cosas aisladas, descritas en la novela, son inacostumbradas, extrañas, raras; por eso, precisamente, se las describe. Por ejemplo, en *Leucipa y Clitofonte* está descrito un animal extraño llamado «caballo del Nilo» (hipopótamo). «Sucedió que los guerreros atraparon a un animal de río *nunca visto*». Así comienza esa narración. Se describe luego al elefante, y se cuentan «*cosas asombrosas* sobre su aparición en el mundo» (Parte 4, II-IV). En otro lugar se describe al cocodrilo. «También he visto a otro animal del Nilo, *ensalzado por su fuerza* todavía más que el caballo de río. Su nombre es cocodrilo» (Parte 4, XIX).

Dado que no existe una escala de valores para medir todas esas cosas y fenómenos descritos, que no hay, como hemos dicho, un trasfondo más o menos claro del universo propio, familiar, para la percepción de esas cosas inacostumbradas, las mismas adquieren entonces, inevitablemente, el carácter de curiosidades, cosas insólitas, rarezas.

Así, los espacios del *universo ajeno* en la novela griega están llenos de curiosidades y realidades aisladas, sin ninguna relación entre sí. Tales cosas autónomas interesantes —curiosas y llenas de extrañezas— son igualmente casuales e inesperadas que las aventuras mismas: están hechas del mismo material, son los «de repente» petrificados, que se convirtieron en objetos de la aventura, productos del mismo suceso.

En consecuencia, el cronotopo de las novelas griegas —el universo ajeno en el tiempo de la aventura— posee consecuencia y unidad específicas. Tiene una lógica consecuente que determina todos sus momentos. Aunque los motivos de la novela griega, como ya hemos señalado, no son nuevos tomados en abstracto, al estar elaborados con anterioridad en el marco de otros géneros, adquieren en el nuevo cronotopo de esta novela, subordinándose a su lógica consecuente, una significación completamente nueva y funciones especiales.

En otros géneros, esos motivos iban ligados a cronotopos distintos, mucho más concretos y condensados. Los motivos amorosos (el primer encuentro, el amor repentino, la angustia amo-

rosa, el primer beso, etc.), en la poesía alejandrina, han sido elaborados predominantemente en el cronotopo bucólico, pastoril-idílico. Este es un cronotopo lírico-ético, pequeño, muy concreto y condensado, que ha jugado un rol importante en la literatura universal. Estamos aquí ante el tiempo idílico específico, con tendencia cíclica (pero no puramente cíclico), que es la combinación entre el tiempo natural (cíclico) y el tiempo familiar de la vida convencional pastoril (parcial y más ampliamente, de la agrícola). Ese tiempo tiene un ritmo definido, semicíclico y se vinculó estrechamente al paisaje idílico insular, específico y elaborado detalladamente. Es el tiempo, denso y aromático, como la miel, de pequeños episodios amorosos y de efusiones líricas que impregnan un rinconcito del espacio natural, estrictamente delimitado, cerrado y totalmente estilizado (vamos a hacer aquí abstracción de las diferentes variantes del cronotopo idílico amoroso en la poesía helenística, incluida la romana). Naturalmente, en la novela griega no ha quedado nada de ese cronotopo. La novela *Dafnis* y *Cloe* (de Longo), ocupa un lugar especial y es sólo una excepción. En su núcleo está el cronotopo pastoril idílico, pero afectado de descomposición; su carácter cerrado y limitado, compacto, está destruído; dicho cronotopo está rodeado por todas partes de un mundo ajeno, y él mismo se ha convertido en semiajeno; el tiempo idílico natural ya no es tan condensado, se ve rarificado por el tiempo de la aventura. Es imposible incluir sin reservas el idilio de Longo en la categoría de novela griega de aventuras. Esta obra ocupa un lugar aparte en la evolución histórica posterior de la novela.

Los elementos de la novela griega —argumentales y *compositivos*— que están relacionados con viajes por diversos países extranjeros, han sido desarrollados por la novela geográfica antigua. El universo de la novela geográfica no se parece al universo ajeno de la novela griega. En primer lugar, su núcleo está formado por una *patria natal real* que ofrece un punto de referencia, escalas de valores, vías de aproximación y valoración, que organiza el modo de ver y de entender los países y las culturas ajenas (en este caso, lo propio, lo nativo, no es, obligatoriamente, valorado positivamente; pero ofrece, obligatoriamente, escalas de valores y un trasfondo). Sólo ya esto (es decir, el núcleo interno de organización de la visión y la representación, partiendo de lo que es natal) cambia radicalmente la imagen entera del universo ajeno en la novela geográfica. En segundo lugar, el hombre es en esta novela

un hombre *público, político* de la antigüedad, guiado por intereses político-sociales, filosóficos, utópicos. Luego, el momento mismo del viaje, del *camino*, tiene un carácter real e introduce ún centro organizador real, importante, en la serie temporal de dicha novela. Finalmente, el elemento biográfico constituye también un principio organizador esencial para el tiempo de las novelas en cuestión. (Aquí hacemos igualmente abstraccion de las diversas variantes de la novela geográfica de viajes, a una de las cuales le es propio el elemento de la *aventura; pero ese elemento no es aquí el principio organizador dominante y tiene otro carácter*).

No es este el lugar indicado para profundizar en los cronotopos de otros géneros de la literatura antigua, incluyendo la gran épica y el drama. Sólo vamos a remarcar que su base la constituye el tiempo mitológico-popular, en el trasfondo del cual comienza a aislarse el tiempo histórico antiguo (con sus restricciones específicas). Esos tiempos eran muy localizados, vinculados completamente a los signos concretos de la naturaleza griega natal y a los signos «de la segunda naturaleza», es decir, a las características de las regiones natales, de ciudades y estados. En cada fenómeno de la naturaleza natal, el griego veía la huella del tiempo mitológico, el acontecimiento mitológico centrado en él, y que podía desarrollarse en un cuadro o en una escena mitológicos. Especialmente concreto y localizado era también el tiempo histórico, que en la épica y en la tragedia todavía iba estrechamente unido al tiempo mitológico. Esos cronotopos clásicos griegos están casi en las antípodas del universo ajeno de las novelas griegas.

Así, los diversos motivos y elementos (de carácter argumental y compositivo), desarrollados y existentes en el marco de otros géneros antiguos, tenían un carácter y unas funciones completamente distintos a los que observamos en la novela griega de aventuras en las condiciones de su *cronotopo específico*. En esos géneros, tales motivos y elementos se incorporaron a una unidad artística nueva, completamente específica, y muy lejana, naturalmente, de la unificación mecánica de los diversos géneros antiguos.

Ahora, cuando vemos más claro el carácter específico de la novela griega podemos plantear el problema de la *imagen del hombre* en esa novela. En relación con ello se aclaran también las particularidades de los aspectos argumentales de la novela.

¿Cúal puede ser la imagen del hombre en las condiciones del tiempo de la aventura caracterizado por nosotros, con su simul-

taneidad y non simultaneidad casuales, su carencia absoluta de toda huella, con un excepcional protagonismo del suceso? Está perfectamente claro que en tal tiempo, el hombre sólo puede ser totalmente *pasivo* e *inmutable*. Aquí, como ya hemos dicho; al hombre, *le sucede todo*. Él mismo carece por completo de iniciativa. Es sólo el sujeto físico de la acción. Está claro que sus acciones van a tener preponderantemente un carácter espacial elemental. De hecho, todas las acciones de los héroes de la novela griega se reducen tan sólo al *movimiento forzado en el espacio* (fuga, persecución, búsquedas), es decir, al *cambio de lugar* en el espacio. El *movimiento* del *hombre* en el espacio, proporciona las *normas* principales *de medida* del espacio y del tiempo de la novela griega, es decir, del cronotopo.

Pero, sin embargo, por el espacio se desplaza un *hombre vivo*, no un cuerpo físico en el sentido estricto de la palabra. La verdad es que el hombre es totalmente pasivo en su vida —el juego lo conduce el «destino»—, pero *soporta* ese juego del destino. Y no sólo lo soporta, sino que *cuida de sí mismo* y sale de tal juego, de todas las visicitudes del destino y del suceso en *identidad*, intacta y plena, *consigo mismo*.

Esa original *identidad consigo mismo*, es el *centro organizador* de la imagen del hombre en la novela griega. La significación y profundidad ideológica especial de ese factor de la identidad humana no pueden ser subestimadas. A través de dicha característica, la novela griega se vincula al pasado lejano del *folclore anterior a la aparición de las clases*, y empieza a dominar uno de los elementos esenciales de la idea popular acerca del hombre, existente hasta hoy en los diferentes tipos de folclore, en especial en los cuentos populares. Por mucho que se haya empobrecido y despojado la identidad humana en la novela griega, ésta conserva, sin embargo, una partícula preciosa del humanismo popular. En ella se perpetúa la creencia en que el hombre es todopoderoso e invencible en su lucha con la naturaleza y con todas las fuerzas sobrehumanas.

Observando atentamente los elementos argumentales y compositivos de la novela griega, nos hemos convencido del papel colosal que juegan en ella momentos tales como *el reconocimiento, el disfraz*, el intercambio de ropa (temporal), la muerte ficticia (con posterior resurrección), el *engaño ficticio* (con posterior demostración de fidelidad constante), y, finalmente, el principal motivo compositivo (organizativo): la *puesta a prueba de la cons-*

tancia y de la identidad de los héroes consigo mismos. En todos esos momentos, encontramos un juego directo con *los signos de la identidad humana.* Sin embargo, también el principal conjunto de motivos —*encuentro-separación-búsquedas y reencuentro*—, no es otra cosa que, por decirlo así, la expresión de la identidad humana misma reflejada por el argumento.

Detengámonos, antes que nada, en el elemento compositivo-organizativo del *sometimiento a prueba* de los héroes. Hemos definido al comienzo el primer tipo de novela antigua como la *novela* (de aventuras) *de la prueba.* El término «novela de la prueba» *(Prüfungsroman)* fue adoptado hace tiempo por los historiadores de la literatura en relación con la novela barroca (siglo XVII), que representa la evolución posterior en Europa de la novela de tipo griego.

En la novela griega, aparece con especial claridad el papel organizador de la idea de la prueba, llegando a adquirir, incluso, expresión jurídica.

La mayoría de las aventuras de la novela griega están organizadas, precisamente, como pruebas del héroe y de la heroína; en especial, como pruebas de su castidad y de su fidelidad. Pero, además, son puestas a prueba su nobleza, su valentía, su fuerza, su intrepidez, y —más raramente— su inteligencia. La casualidad no sólo esparce peligros por el camino de los héroes, sino también, todo tipo de tentaciones; les pone en las situaciones más delicadas, de las que siempre salen victoriosos. En la hábil invención de las situaciones más complicadas, se revela con fuerza la casuística refinada de la segunda sofística. También por ello, las pruebas tienen un carácter, en cierto modo, jurídico-retórico, externo-formal.

Pero no se trata sólo de la organización de aventuras aisladas. La novela en su conjunto es entendida, precisamente, como una puesta a prueba de los héroes. Como ya sabemos, el tiempo de la aventura de tipo griego no deja huellas, ni en el mundo ni en las personas. De todos los acontecimientos de la novela no resulta ningún tipo de cambios internos o externos. Hacia el final de la novela, se restablece el equilibrio inicial perturbado por el suceso. Todo vuelve a su comienzo; todo vuelve a su lugar. Como conclusión de la larga novela, el héroe se casa con su novia. Sin embargo, las personas y las cosas han pasado a través de algo que, es verdad, no les ha modificado; pero precisamente por eso, por decirlo así, los ha confirmado, los ha verificado, y ha establecido su

identidad, su fortaleza y su constancia. El martillo de los sucesos no desmenuza nada, ni tampoco forja; intenta tan sólo que el producto ya acabado sea resistente. Y el producto resiste la prueba. En eso consiste el sentido artístico e ideológico de la novela griega.

Ningún género artístico puede ser construido únicamente sobre la base de la atracción. Pero, incluso para ser atractivo, ha de poseer un cierto carácter esencial. Porque, atractiva puede serlo tan sólo una vida humana o, en todo caso, algo que tenga relación directa con ésta. Y ese algo humano ha de ser mostrado, al menos un poco, en su aspecto esencial; es decir, ha de tener un cierto grado de *realidad* viva.

La novela griega es una variante muy flexible del género novelesco, que posee una enorme fuerza vital. Precisamente la idea de la prueba, que tiene un papel compositivo-organizador, ha mostrado ser especialmente viable en la historia de la novela. La encontramos en la novela caballeresca medieval, tanto en la temprana como, en especial, en la tardía. También ella, en una medida considerable, organiza a *Amadís*, al igual que a *Palmerín*. Ya hemos mostrado su importancia para la novela barroca. En ella, esta idea se enriquece con un contenido ideológico preciso, se crean determinados hombres ideales, cuya realización son precisamente los héroes que han pasado por pruebas: «caballeros sin miedo ni tacha». Esa impecabilidad absoluta de los héroes degenera en falta de naturalidad, y provoca la fuerte e importante crítica de Boileau, en su diálogo lucianiano *Los héroes de las novelas*.

Después del barroco, disminuye bruscamente la importancia organizadora de las ideas de la prueba. Pero no desaparece, sino que se mantiene entre las ideas organizadoras de la novela en todas las épocas posteriores. Se llena de contenido ideológico diverso, y la prueba misma, frecuentemente, conduce a resultados negativos. Tales tipos y variantes de la idea de la prueba los encontramos, por ejemplo, en el siglo XIX y a comienzos del XX. Se halla difundido el tipo de prueba de la vocación, de la elección divina, de la genialidad. Una de sus variantes es la prueba del *parvenu* napoleoniano en la novela francesa. Otra, es la prueba de la salud biológica y de la adaptabilidad a la vida. Finalmente, encontramos algunos tipos y variantes tardíos de la idea de la prueba en la producción novelesca de tercera mano: la prueba del reformador moral, del nietzscheniano, del amoralista, de la mujer emancipada, etc.

Pero todas esas variantes europeas de la novela de la prueba, tanto las puras como las mezcladas, se alejaron considerablemente de la prueba de la identidad humana en su forma simple, lapidaria y, al mismo tiempo, vigorosa, tal y como había sido presentada en la novela griega. Es verdad que se conservaron los signos de la identidad humana, pero se complicaron y perdieron su fuerza lapidaria inicial y la simplicidad con que se revelaban en los motivos del reconocimiento, de la muerte ficticia, etc. La relación de estos motivos con el folclore es en la novela griega mucho más directa (aunque ésta se halla bastante lejos del folclore).

Para la comprensión plena, en la novela griega, de la imagen del hombre y de las características del aspecto de su identidad (y por lo tanto, de las características de la prueba de esa identidad), es necesario tener en cuenta que el hombre es en ella, a diferencia de los demás géneros clásicos de la literatura antigua, un hombre *particular, privado*. Esta característica suya corresponde al *universo ajeno, abstracto* de las novelas griegas. En tal universo, el hombre sólamente puede ser un hombre privado, aislado, carente por completo de relaciones, más o menos importantes, con su país, con su ciudad, con su grupo social, con su clan, e incluso, con su familia. No se considera parte del conjunto social. Es un hombre solo, perdido en un mundo ajeno. Y no tiene ninguna misión en ese mundo. El carácter privado y el aislamiento son las características esenciales de la imagen del hombre en la novela griega, imágenes ligadas necesariamente a las características del tiempo de la aventura y del espacio abstracto. Con esto, el hombre de la novela griega se diferencia, clara y esencialmente, del hombre *público* de los géneros antiguos precedentes y, especialmente, del hombre *público y político* de la novela geográfica de viajes.

Pero, al mismo tiempo, el hombre privado y aislado de la novela griega se comporta externamente, en muchos sentidos, como un hombre político, y, especialmente, como el hombre público de los géneros retóricos e históricos: pronuncia largos discursos, construídos según las normas de la retórica, en los que relata, no en el orden de una confesión íntima sino en el de un *informe público*, los detalles íntimos, privados, de su amor, de sus actos y sus aventuras. Finalmente, ocupan un lugar importante en la mayoría de las novelas procesos en los que se hace balance de las aventuras de los héroes y se da la confirmación jurídica de sus identidades, especialmente en su momento principal: la fidelidad recíproca en el amor (y, especialmente, de la castidad de la he-

roína). En consecuencia, todos los momentos principales de la novela adquieren, en su conjunto, una iluminación y justificación (apología) públicoretórica, y una cualificación jurídica. Es más, si hubiésemos de responder a la pregunta de qué es lo que define, en última instancia, la *unidad de la imagen humana* en la novela griega, habríamos de decir que esa unidad tiene un *carácter retórico jurídico*.

Sin embargo, esos elementos públicos retórico-jurídicos tienen un carácter externo e *inadecuado* para el contenido interno real de la imagen del hombre. Ese contenido interno de la imagen es *absolutamente privado:* la posición que ocupa el héroe en la vida, los objetivos que lo conducen, todas sus vivencias y sus actos, poseen un carácter totalmente particular, y no tienen ninguna importancia socio-política. Porque el eje central del contenido lo constituye el amor de los héroes, y las pruebas internas y externas a las que se ve sometido. Todos esos acontecimientos sólo adquieren importancia en la novela gracias a su relación con dicho eje argumental. Es característico el hecho de que, incluso acontecimientos tales *como la guerra*, adquieran significación tan sólo en el plano de las acciones amorosas de los héroes. Por ejemplo, la acción de la novela *Leucipa* y *Clitofonte* comienza con la guerra entre bizantinos y tracios, ya que gracias a esa guerra, Leucipa llega a la casa del padre de Clitofonte y tiene lugar su primer encuentro. Al final de la novela se recuerda de nuevo esa guerra, porque, precisamente, con ocasión de su fin tiene lugar la procesión religiosa en honor de Artemisa, procesión que detiene las torturas y la ejecución de Clitofonte.

Pero es característico aquí el hecho de que los acontecimientos de la vida particular no dependan y no sean interpretados a través de los acontecimientos socio-políticos, sino que, al contrario, los acontecimientos socio-políticos adquieren significación en la novela gracias a su relación con los acontecimientos de la vida privada. Y en la novela se aclara esta relación; la esencia socio-política de los destinos privados queda fuera de aquella.

Así, la unidad público-retórica de la imagen del hombre está en contradicción con su contenido puramente privado. Esa contradicción es muy característica de la novela griega. Como veremos más adelante, es también propia de algunos géneros retóricos tardíos (inclusive de los autobiográficos).

En general, la antigüedad no ha creado una forma y una unidad adecuadas al hombre privado y a su vida. Al irse convirtiendo

la vida en privada y los hombres en hombres aislados, ese contenido privado comenzó a llenar la literatura, y únicamente elaboró para sí las formas adecuadas en los géneros lírico-épicos menores y el de los géneros menores corrientes: la comedia de costumbres y la novela corta de costumbres. En los géneros mayores, la vida privada del hombre aislado se revestía de formas público-estatales o público-retóricas, externas, inadecuadas, y, por lo tanto, convencionales y formalistas.

En la novela griega, la unidad pública y retórica del hombre y de los acontecimientos vividos por él, tiene también un carácter externo, formalista y convencional. En general, la unificación de todo lo que hay de heterogéneo (tanto por su origen, como por su esencia) en la novela griega, la unificación en un género mayor casi enciclopédico, sólo se consigue al precio de la abstracción extrema, de la esquematización, del vaciado de todo lo que es concreto y local. El cronotopo de la novela griega es el más abstracto de los grandes cronotopos novelescos.

Este cronotopo, el más abstracto, es también, al mismo tiempo, el más estático. En él, el universo y el hombre aparecen como productos totalmente acabados e inmutables. No existe aquí ningún tipo de potencia que forme, desarrolle y modifique. Como resultado de la acción representada en la novela, nada en este universo es destruido, rehecho, modificado, creado de nuevo. Tan sólo se confirma la identidad de todo lo que había al comienzo. El tiempo de la aventura no deja huellas.

Así es el primer tipo de la novela antigua.

Sobre algunos de sus aspectos habremos de volver, en relación con la evolución posterior de la asimilación del tiempo en la novela. Ya hemos señalado que este tipo novelesco, especialmente algunos de sus aspectos (en particular, el tiempo de la aventura), adquiere en la historia posterior de la novela una gran vitalidad y flexibilidad.

II. Apuleyo y Petronio

Pasemos al segundo tipo de la novela antigua, al que vamos a llamar convencionalmente *«la novela de aventuras costumbrista»*.

En sentido estricto, pertenecen a este tipo dos obras: *El Satiricón*, de Petronio (del que se han conservado fragmentos relati-

vamente pequeños), y *El asno de oro*, de Apuleyo (conservado íntegro). Pero los elementos esenciales de este tipo están también representados en otros géneros, especialmente en la sátira (así como también en las diatribas helénicas); luego, en algunas variantes de la literatura hagiográfica cristiana primitiva (la vida llena de pecados, de tentaciones, a la que sigue la crisis y el renacimiento del hombre).

Vamos a tomar como base para nuestro análisis del segundo tipo de la novela antigua *El asno de oro*, de Apuleyo. Nos referiremos a continuación a las características de otras variantes (modelos) de este tipo, que han llegado hasta nosotros.

Lo primero que llama la atención en este segundo tipo, es la combinación del tiempo de la aventura con el de las costumbres; cosa que expresamos, precisamente, al definir este tipo como «la novela costumbrista de aventuras». Sin embargo, no puede tratarse, como es natural, de una combinación (ensamblamiento) mecánica de los dos tiempos. Combinándose así, el tiempo de la aventura y el de las costumbres, en las condiciones de un cronotopo totalmente nuevo creado por esta novela, modifican esencialmente su aspecto. Por eso, en este caso, se elabora un nuevo tipo de tiempo de la aventura —claramente diferente del griego—, así como un tipo especial de tiempo de las costumbres.

El argumento de *El asno de oro* no es, en modo alguno, un hiato intemporal entre dos momentos contiguos de una serie de la vida real. Al contrario, el camino de la vida del héroe (de Lucius), en sus momentos esenciales, representa, precisamente, el argumento de esta novela. Pero la representación del camino de la vida tiene dos particularidades propias, que determinan el carácter específico del *tiempo* en dicha novela.

Tales particularidades son: 1) el camino de la vida de Lucius es representado bajo la envoltura de una «metamorfosis»; 2) el *camino de la vida* se une al *camino real de los viajes-peregrinaciones* de Lucius por el mundo, en forma de asno.

El camino de la vida bajo la envoltura de la metamorfosis, es presentado en la novela, tanto en el argumento principal, la vida de Lucius, como en la novela corta intercalada, sobre Amor y Psique, que es una variante semántica paralela del argumento principal.

La *metamorfosis (transformación)* —especialmente la metamorfosis del hombre—, junto con la *identidad* (básicamente, también la identidad humana) pertenecen al tesoro del folclore

universal de antes de la aparición de las clases. La metamorfosis y la identidad se combinan orgánicamente en la imagen folclórica del hombre. Esa combinación se mantiene de manera especialmente clara en el cuento popular. La *imagen del hombre de los cuentos* —que aparece en todas las variedades de folclore fantástico—, se estructura siempre sobre los motivos de la *metamorfosis y de la identidad* (por muy diverso que sea, a su vez, el contenido concreto de tales motivos). Del hombre, los motivos de la metamorfosis y de la identidad pasan al conjunto del universo humano: a la naturaleza y a las cosas creadas por el hombre mismo. Acerca de las particularidades del tiempo de los cuentos populares, en donde se revela la metamorfosis y la identidad de la imagen del hombre, vamos a hablar a continuación en relación con Rabelais.

En la antigüedad, la idea de la metamorfosis ha recorrido un camino muy complejo y con muchas ramificaciones. Una de tales ramificaciones es la filosofía griega, en la que la idea de la metamorfosis, junto con la de la identidad[7], juega un enorme papel; la *envoltura mitológica* esencial de esas ideas se conserva, además, hasta Demócrito y Aristófanes (aunque tampoco ellos la rebasan hasta el final).

Otra ramificación la constituye el desarrollo cultural de la idea de la metamorfosis (de la transformación) en los misterios antiguos, y, especialmente, en los misterios eleusinos. Los mitos antiguos, en su evolución posterior, se han visto más y más influenciados por los cultos orientales, con sus formas específicas de metamorfosis. En esta serie de la evolución se incluyen también las formas iniciales del culto cristiano. A ella pertenecen igualmente las formas mágicas rudimentarias de la metamorfosis, que se hallaban enormemente generalizadas en los siglos I-II de nuestra era, y que, practicadas por una serie de charlatanes, se convirtieron en uno de los fenómenos más corrientes y arraigados de la época.

La tercera ramificación la compone el desarrollo posterior de los motivos de la metamorfosis en el folclore propiamente dicho. Como es lógico, ese folclore no se conservó, pero conocemos su existencia a través de la influencia y reflejo del mismo en la lite-

[7] La preponderancia de la idea de la transformación, en Heráclito, y de la idea de la identidad, en los eleatas. La transformación sobre la base del elemento primario, en Tales, Anaximandro y Anaxímenes.

ratura (por ejemplo, en la misma novela corta sobre Amor y Psique, de Apuleyo.

Finalmente, la cuarta ramificación la constituye la evolución de la idea de la metamorfosis en la literatura. Esta ramificación es, precisamente, la que nos interesa aquí.

Ni que decir tiene que la evolución de la idea de la metamorfosis en la literatura no se produce sin la influencia de todas las demás vías de desarrollo de esa idea, enumeradas por nosotros. Basta con señalar la influencia de la tradición de los misterios eleusinos sobre la tragedia griega. Como es natural, no puede haber duda acerca de la influencia de las formas filosóficas de la idea de la metamorfosis en la literatura, así como la influencia del folclore, de lo cual ya hemos hablado.

La envoltura mitológica de la metamorfosis (de la transformación) encierra la idea de evolución; pero no de una evolución lineal, sino a saltos, con nódulos; se trata, por tanto, de una cierta variante de la *serie temporal*. La estructura de esa idea es, sin embargo, muy compleja, y de ahí que, a partir de ella, se desarrollen series temporales de diverso tipo.

Si seguimos la disgregación artística de la idea mitológica compleja de la metamorfosis en Hesiodo (tanto en *Los trabajos y los días*, como en *La teogonía*, observaremos que parte de ella una serie genealógica específica: la serie espacial de la sucesión de los siglos y de las generaciones (el mito de los cinco siglos: el de oro, el de plata, el de bronce, el troyano y el de hierro), la serie teogónica irreversible de la naturaleza, la serie cíclica de la metamorfosis del grano, y la serie análoga de la metamorfosis de la cepa. Es más, en Hesiodo, incluso la serie cíclica de la vida agrícola está estructurada como un tipo de «metamorfosis del agricultor». Con ellas no se agotan todavía las series temporales de la metamorfosis que se desarrollan en Hesiodo; la metamorfosis es para las mismas un fenómeno mitológico primario. A todas estas series les es común la alternancia (o la sucesión) de formas (o de imágenes) totalmente diferentes, que no se parecen una a la otra, y que forman parte del mismo fenómeno. Así, en el proceso teogónico, la era de Cronos es sustituida por la era de Zeus, se intercambian entre sí los siglos y las generaciones (el siglo de oro, de plata, etc.), se sustituyen entre sí las estaciones.

Las imágenes de las diferentes eras, generaciones, estaciones del año, de las fases de los trabajos agrícolas, son profundamente diferentes. Pero, por encima de esas diferencias se mantiene la uni-

dad del proceso teogónico, del proceso histórico, de la naturaleza, de la vida agrícola.

En Hesiodo, así como en los sistemas filosóficos tempranos y en los misterios clásicos, la idea de la metamorfosis tiene un carácter amplio, y la palabra misma «metamorfosis» no es utilizada en el sentido específico de transformación prodigiosa (en las fronteras de lo mágico) única de un fenómeno en otro, que adquiere esta palabra en la época romano-helenística. La palabra misma, en el sentido señalado, apareció en un estadio tardío determinado de la evolución de la idea de la metamorfosis.

Características de ese estadio tardío son las *Metamorfosis*, de Ovidio. En éste, la metamorfosis casi se ha convertido ya en la metamorfosis particular de fenómenos aislados, únicos, y ha adquirido el carácter de transformación milagrosa externa. Se conserva la idea de representación bajo el enfoque de metamorfosis de todo el proceso cosmogónico e histórico, comenzando por la creación del cosmos a partir del caos, y terminando por la transformación de César en astro. Pero dicha idea se realiza a través de una selección del marco de toda la herencia mitológica literaria de ciertos casos aislados, sin relación entre sí, claros, de metamorfosis en el sentido estrecho de la palabra, y de su ordenamiento en el interior de una serie carente por completo de unidad interna. Cada metamorfosis es autónoma, y representa una entidad poética cerrada. La envoltura mitológica de la metamorfosis ya no es capaz de unir las grandes, y esenciales, series temporales. El tiempo se descompone en segmentos temporales autónomos, aislados, que se ensamblan mecánicamente en una sola serie. La misma descomposición de las unidades mitológicas de las series temporales antiguas, puede observarse también en los *Fastos* de Ovidio (obra que tiene una gran importancia para el estudio del sentido del tiempo en la época romano-helenística).

En Apuleyo, la metamorfosis adquiere un carácter todavía más particular, aislado, y, ya, directamente mágico. De su anterior amplitud y fuerza no ha quedado casi nada. La metamorfosis se ha convertido en una forma de comprensión y de representación del *destino particular humano*, separado del todo cósmico e histórico. Sin embargo, gracias en especial a la influencia de la tradición folclórica directa, la idea de la metamorfosis conserva todavía la fuerza suficiente para abarcar *el destino humano en su conjunto*, en los momentos *cruciales*. En eso estriba su importancia para el género novelesco.

En lo que respecta a la forma específica de la metamorfosis —la transformación de Lucius en asno, su posterior transformación inversa en hombre, y su purificación mediante el rito del misterio—, no es éste el lugar indicado para hacer un análisis más profundo. En relación con lo que nos interesa, tal análisis no es necesario. La génesis misma de la metamorfosis en asno es, además, muy complicada. Es complicado, y no lo suficientemente claro por ahora, el modo de tratarla utilizado por Apuleyo. Para nuestro tema, todo esto no tiene una importancia fundamental. A nosotros sólo nos interesan las funciones de esa metamorfosis en la estructura de la novela del segundo tipo.

Sobre la base de la metamorfosis se crea un tipo de representación de toda la vida humana en sus momentos cruciales, *críticos:* la manera en que el *hombre se convierte en otro.* Son representadas las diversas imágenes, claramente diferentes, de la misma persona, reunidas en ella como épocas y etapas diferentes de su existencia. No se da aquí un proceso de formación en sentido estricto, sino que se produce una crisis y un renacimiento.

Con eso se definen las diferencias esenciales entre el argumento apuleyano y los argumentos de la novela griega. Los acontecimientos representados por Apuleyo determinan la vida del héroe, y, además, *toda* su vida. Como es natural, no se describe toda su vida, desde la niñez hasta la vejez y la muerte. Por eso, no existe aquí una biografía completa. En el tipo de novela de la crisis sólo están representados uno o dos momentos que deciden el destino de una vida humana, y determinan todo su carácter. De conformidad con ello, la novela presenta dos o tres imágenes diferentes de la misma persona, imágenes separadas y reunidas por las crisis de dicha persona y por sus renacimientos. En la trama principal, Apuleyo presenta tres imágenes de Lucius: Lucius antes de la transformación en asno, Lucius-asno, Lucius purificado y regenerado mediante el rito misterial. En la trama paralela son presentadas dos imágenes de Psique: antes de la purificación por medio de los sufrimientos expiatorios, y después de éstos; en ella está representada la vía lógica del renacimiento de la heroína, una vía que no se divide en tres imágenes de la misma claramente diferenciadas.

En los *santorales* —que forman parte del mismo tipo *de la crisis*— de la época del cristianismo primitivo, sólo se dan también, generalmente, dos imágenes del hombre, separadas y reunidas por la crisis y el renacimiento: la imagen del pecador (antes

del renacimiento) y la imagen del santo (después de la crisis y el renacimiento). A veces, están también representadas tres imágenes: precisamente, en los casos en que está especialmente evidenciado y elaborado el fragmento de la vida dedicado al sufrimiento purificador, al ascesis, a la lucha consigo mismo (que se corresponde con la existencia de Lucius en forma de asno).

De lo dicho se desprende claramente que la novela de este tipo no se desarrolla en un *tiempo biográfico*, en sentido estricto. Representa sólo los momentos *excepcionales*, totalmente *insólitos*, de la vida humana, y muy cortos en duración, comparados con el curso de la vida en su conjunto. Pero tales momentos *determinan* tanto la *imagen definitiva del hombre mismo*, como el *carácter de toda su vida posterior*. Pero esa larga vida, con su curso biográfico, con sus hechos y trabajos, empezará a desarrollarse después del renacimiento, y, por lo tanto, se situará ya más allá de la novela. Así, Lucius, tras pasar por las tres iniciaciones, comienza el camino biográfico de su existencia como rétor y sacerdote.

Con eso quedan definidas las particularidades del tiempo de la aventura del segundo tipo, que no es el tiempo de la novela griega que no deja huellas. Por el contrario, este tiempo deja una huella profunda, imborrable, en el hombre mismo y en toda su vida. Pero, al mismo tiempo, este es el tiempo de la aventura: el tiempo de acontecimientos insólitos, excepcionales, que vienen determinados por el suceso y se caracterizan por la simultaneidad y non simultaneidad casuales.

Pero esta lógica del suceso está aquí subordinada a otra lógica superior, que la engloba. Es verdad. En este caso, es Fotis, la criada de la bruja, la que *casualmente* tomó otra cajita, y en lugar de la pomada que transformaba en pájaro, le dió a Lucius la que transformaba en asno. *Por casualidad, precisamente* en ese instante, no había en la casa las rosas necesarias para la transformación inversa. *Por casualidad, precisamente* esa noche, la casa es atacada por unos bandidos, que roban el asno. Y en todas las aventuras posteriores, tanto del asno como de sus alternativos amos, el suceso continúa desempeñando su papel. Dificulta una y otra vez la transformación inversa, del asno en hombre. Pero el poder del suceso y su iniciativa son limitados; el suceso sólo actúa dentro de los límites del sector que le es asignado. No ha sido el suceso, sino la voluptuosidad, la superficialidad juvenil y la «curiosidad inoportuna», las que han empujado a Lucius a un peligroso juego con

la brujería. *Él mismo es el culpable*. Con su inoportuna curiosidad ha dado lugar al juego de la casualidad. Al comienzo, la iniciativa pertenece, por tanto, al *héroe mismo* y a *su carácter*. Es verdad que tal iniciativa *no es positivamente creadora* (cosa importante); es la iniciativa de la *culpa, de la equivocación, del error* (en la variante de los apócrifos cristianos del pecado). A esa iniciativa negativa le corresponde la imagen del héroe al comienzo: joven, superficial, desenfrenado, voluptuoso, inútilmente curioso. Atrae sobre sí el poder del suceso. De esa manera, el primer eslabón de la serie de aventuras no viene determinado por la casualidad, sino por el héroe mismo y por su carácter.

Pero tampoco el último eslabón —la conclusión de esta serie de aventuras— viene determinada por el suceso. Lucius es salvado por la diosa Isis, que le indica lo que tiene que hacer para recuperar la imagen de hombre. La diosa Isis no aparece aquí como sinónimo de la «casualidad feliz» (al igual que los dioses en la novela griega), sino como guía de Lucius, al que conduce hacia la purificación, exigiéndole el cumplimiento de ciertos ritos y la ascesis purificadora. Es característico en Apuleyo el hecho de que las visiones y los sueños tengan otra significación que en la novela griega. Allí, los sueños y las visiones informaban a la gente acerca de la voluntad de los dioses, o acerca del suceso, no para que pudieran detener los golpes del destino y adoptar determinadas medidas contra éstos, «sino para que soportasen mejor sus sufrimientos» (Aquiles Tacio). Por eso, los sueños y las visiones no empujaban a los héroes a ningún tipo de acción. En Apuleyo, por el contrario, los sueños y las visiones dan indicaciones a los héroes: qué deben hacer, cómo proceder para cambiar su destino; es decir, les obligan a realizar ciertas acciones, a aetuar.

Así, tanto el primero como el último eslabón de la cadena de aventuras están situados fuera del poder de la casualidad. En consecuencia, también cambia el carácter de toda la cadena. Se convierte en eficaz, transforma tanto al héroe mismo como a su destino. La serie de aventuras vividas por el héroe no conduce a la simple confirmación de su identidad, sino a la construcción de una nueva imagen del héroe purificado y regenerado. Por eso, la casualidad misma, que rige en el marco de cada aventura, es interpretada de una manera nueva.

En ese sentido, es significativo el discurso del sacerdote de la diosa Isis después de la metamorfosis de Lucius: «He aquí, Lucius, que después de tantas desdichas *producidas por el destino,*

después de tantas tempestades, has llegado, por fin, a puerto seguro, al altar de los favorecidos. No te ha sido de provecho ni tu proveniencia, ni tu posición social, ni tan siquiera la ciencia misma que te distingue; porque tú, al convertirte por causa del apasionamiento de tu poca edad en *esclavo de la voluptuosidad, has recibido un fatal castigo* a tu curiosidad fuera de lugar. Pero el *ciego destino,* haciéndote sufrir sus peores riesgos, *te ha conducido, sin saberlo, a la beatitud presente.* Deja, pues, que se vaya y arda de furia: tendrá que buscar otra víctima para su crueldad. Porque entre los que han dedicado su vida a nuestra diosa suprema *la funesta casualidad no tiene nada que hacer.* ¿Qué beneficio obtuvo el destino exponiéndote a los bandidos, a los animales salvajes, a la esclavitud, a caminos crueles en todos los sentidos, a la espera diaria de la muerte? He aquí que otro destino te ha tomado bajo su protección, pero se trata ahora *del que ve,* del resplandor que ilumina incluso a otros dioses» (*El asno de oro,* Libro II).

Aquí se muestra claramente la *propia culpa* de Lucius, que lo colocó bajo el poder del suceso (del «destino ciego»). También aquí, al «destino ciego», a la «casualidad nefasta», se le opone claramente el «destino que ve», es decir, la orientación de la diosa que salva a Lucius. Y, finalmente, se revela con toda claridad el sentido del «destino ciego», cuyo poder está limitado por la culpa personal de Lucius, de un lado, y por el poder del «destino que ve», es decir por la protección de la diosa, de otro. Ese sentido reside en la *«venganza fatal»* y en el *camino hacia «la auténtica beatitud»,* a lo que el «destino ciego», «sin saberlo», ha conducido a Lucius. De esta manera, la serie entera de aventuras es entendida como *castigo y expiación.*

De manera totalmente idéntica está organizada también la serie de aventuras fantásticas, en el argumento paralelo (en la novela corta sobre Amor y Psique). Aquí, el primer eslabón es igualmente la propia culpa de Psique, y el último, la protección de los dioses. Las peripecias mismas y las fantásticas pruebas por las que pasa Psique, se entienden como castigo y expiación. El papel del suceso, del «destino ciego» es aquí mucho más limitado y dependiente todavía.

De esa manera, la serie de aventuras, con su casualidad, está totalmente subordinada a la serie que la incluye y la explica: culpa-castigo-expiación-beatitud. Esta serie está dirigida por una lógica totalmente distinta que la de las aventuras. Es activa, y determina, en primer lugar, la metamorfosis misma, es decir, las suce-

sivas imágenes del héroe: Lucius, superficial y curioso-holgazán; Lucius-asno, soportando sufrimientos; Lucius, purificado e iluminado. A estas series les son propias, además, una cierta forma y un cierto grado de necesidad que no existía en la serie de aventuras de la novela griega: el castigo, necesariamente, sigue a la culpa; al castigo sufrido le sigue, necesariamente, la purificación y la beatitud. Luego, esa necesidad tiene un carácter humano, no es una necesidad mecánica, inhumana. La culpa viene determinada por el carácter de la persona misma: el castigo también es necesario como fuerza purificadora, que hace mejor al hombre. La *responsabilidad humana* constituye la base de esta serie. Finalmente, el cambio de imagen del hombre mismo, hace que esta serie sea importante desde el punto de vista humano.

Todo esto determina la superioridad incontestable de la serie en cuestión con respecto al tiempo de las aventuras de la novela griega. En este caso, sobre la base mitológica de la metamorfosis, se llega a asimilar un aspecto mucho más importante y real del tiempo. Éste, no es tan sólo técnico, tan sólo un simple eslabón en la cadena de días, horas, momentos reversibles, permutables e intrínsecamente ilimitados; la serie temporal constituye aquí un *todo*, esencial e *irreversible*. En consecuencia, desaparece el carácter abstracto, propio del tiempo de la aventura de la novela griega. Por el contrario, la nueva serie temporal necesita de una exposición concreta.

Pero, junto a esos elementos positivos existen también importantes restricciones. Aquí, como en la novela griega, el hombre es un hombre *privado, aislado*. La culpa, el castigo, la purificación y la beatitud tienen, por lo tanto, un carácter privado, individual: se trata de un asunto *personal* de un individuo *particular*. La actividad de tal individuo carece del elemento creador: se manifiesta negativamente: en un hecho imprudente, en un error, en una culpa. Por eso, también la eficacia de la serie en su conjunto alcanza tan sólo a la imagen del hombre mismo y de su destino. Esta serie temporal, así como la serie de las aventuras de la novela griega, no deja ninguna huella en el mundo circundante. En consecuencia, la relación entre el destino del hombre y el mundo tiene un carácter *externo*. El hombre cambia, soporta la metamorfosis, con total independencia del mundo; el mundo mismo permanece inmutable. Por eso, la metamorfosis tiene un carácter privado y no creador.

De esta manera, la serie temporal principal de la novela, aunque, como hemos dicho, tenga un carácter irreversible y unitario, es cerrada y aislada, y no está localizada en el tiempo histórico (es decir, no está incluida en la serie temporal histórica irreversible, porque la novela no conoce todavía esa serie).

Así es el tiempo de la aventura, el tiempo básico de esta novela. Pero en la novela, existe también un tiempo de la vida corriente. ¿Cuál es su carácter, y cómo se combina éste, en la novela en su conjunto, con el tiempo especial de la aventura caracterizado por nosotros?

La característica primera de la novela es la confluencia del curso de la vida del hombre (en sus momentos cruciales) con su camino espacial real, es decir, con las peregrinaciones. En ellas se presenta la realización de la metáfora del «camino de la vida». El camino mismo pasa por el país natal, conocido, en el que no existe nada exótico ni ajeno. Se crea un cronotopo novelesco original que ha jugado un enorme papel en la historia de este género. Su base tiene origen folclórico. La realización de la metáfora del camino de la vida en sus diversas variantes juega un papel importante en todas las clases de folclore. Puede afirmarse rotundamente que el camino no es nunca en el folclore simplemente un camino, sino que constituye siempre el camino de la vida o una parte de éste; la elección del camino significa la elección del camino de la vida; la encrucijada significa siempre un punto crucial en la vida del hombre folclórico; la salida de la casa natal al camino, y la vuelta a casa, constituyen generalmente las etapas *de la edad* de la vida (sale un joven, y vuelve un hombre); las señas del camino son las señas del destino, etc. Por eso, el cronotopo novelesco del camino es tan concreto, tan orgánico, está tan profundamente impregnado de motivos folclóricos.

El desplazamiento espacial del hombre, sus peregrinaciones, pierden aquí el carácter técnico-abstracto de combinación de las definiciones espaciales y temporales (cercanía-lejanía, simultaneidad-non simultaneidad), que hemos observado en la novela griega. El espacio se convierte en concreto, y se satura de un tiempo mucho más sustancial. El espacio se impregna del sentido real de la vida, y entra en relación con el héroe y con su destino. Este cronotopo está tan saturado, que elementos tales como el encuentro, la separación, el conflicto, la fuga, etc., adquieren en él una nueva y mucho mayor significación cronotópica.

Esta concreción del cronotopo del camino permite desarrollar ampliamente en su marco la *vida corriente*. Sin embargo, esa vida corriente se sitúa, por decirlo así, fuera del camino, en las vías colaterales de éste. El héroe principal y los acontecimientos cruciales de su vida, se hallan *fuera de la existencia corriente;* el héroe sólamente la observa; a veces, entra en ella como fuerza ajena; otras, se coloca la máscara de esa existencia, pero sin estar implicado, de hecho, en dicha existencia, ni ser determinado por ella.

El héroe vive *él mismo* los acontecimientos *excepcionales extraexistenciales* determinados por la serie: culpa-castigo-expiación-beatitud. Así es Lucius. Pero en el proceso de castigo-expiación, es decir, precisamente en el proceso de la metamorfosis, Lucius se ve obligado a descender a la abyecta existencia cotidiana, a jugar en ella el más mísero papel: ni siquiera el de esclavo, sino el de asno. Como burro de carga cae en lo más espeso de la abyecta existencia, vive con los arrieros, da vueltas en el molino haciendo girar la rueda, trabaja para un hortelano, para un soldado, para un cocinero y para un panadero. Siempre recibe palos, se ve sometido a la persecución de esposas malvadas (la mujer del arriero, la del panadero). Pero todo esto no lo soporta en tanto que Lucius, sino como asno. Al final de la novela, quitándose la piel de asno, se incorpora de nuevo, en la solemne procesión, a las esferas superiores extraexistenciales de la vida. Es más, el tiempo que Lucius ha pasado en la existencia cotidiana es su muerte ficticia (los familiares lo creen muerto), y la salida de esa existencia es la resurrección. Porque el núcleo folclórico antiguo de la metamorfosis de Lucius es la muerte, la bajada a los infiernos y la resurrección. A la existencia cotidiana le corresponde aquí el infierno y la tumba. (Para todos los motivos de *El asno de oro* pueden encontrarse los correspondientes equivalentes mitológicos).

Esa posición del héroe ante la vida cotidiana constituye una característica muy importante del segundo tipo de la novela antigua. Esta característica se mantiene (naturalmente, con modificaciones) a lo largo de toda la historia posterior de dicho tipo. En éste, el héroe principal nunca está, de hecho, implicado en la vida corriente; atraviesa la esfera de la existencia cotidiana como una persona de otro mundo. La mayoría de las veces es un pícaro que utiliza diversas máscaras existenciales, no ocupa en la vida un lugar definido y juega con la existencia corriente sin tomarla en serio; es actor ambulante, aristócrata disfrazado, u hombre de ori-

gen noble que no conoce su origen («un expósito»). La vida de todos los días en la esfera más baja de la existencia, de donde el héroe trata de evadirse, y a la que nunca se vincula intrínsecamente; su camino de la vida es insólito, fuera de lo cotidiano, y sólo una de sus etapas pasa por la esfera de la existencia.

Lucius, que juega el más mísero papel en la baja existencia común, tiene mayores motivos para observar y estudiar todos sus escondrijos, al no estar implicado intrínsecamente en ella. Dicha existencia constituye para él una *experiencia* que le permite estudiar y conocer a la gente. «Yo mismo —dice Lucius—, recuerdo con mucho agradecimiento mi existencia en forma de asno, porque *oculto bajo ese pellejo* y teniendo que soportar las *vicisitudes de la suerte*, me convertí, si no en más cuerdo, al menos en *más sabio*».

El estado de asno era especialmente ventajoso para observar los escondrijos de la vida cotidiana. En presencia de un asno nadie se siente avergonzado, y todos se muestran por completo como son. «Y en mi sufrida vida, tan sólo tenía un aliciente: divertirme, conforme a mi innata curiosidad, viendo cómo la gente, *sin tener en cuenta mi presencia, hablaban y actuaban libremente, como querían*» (Libro 9).

Al mismo tiempo, la superioridad del asno, en ese sentido, consiste también en las dimensiones de sus orejas. «Y yo, muy enojado con el error de Fotis por convertirme en asno en lugar de pájaro, tan sólo me consolaba de tan triste metamorfosis *gracias* a que con mis *inmensas orejas incluso alcanzaba a oír lo que ocurría a considerable distancia de mí*» (Libro 9).

Y esa situación excepcional del asno es una característica de enorme importancia en la novela.

La vida corriente que observa y estudia Lucius es una vida *exclusivamente personal, privada*. En esencia, no tiene nada de *pública*. Todos los acontecimientos que ocurren en ella son *problemas personales* de personas aisladas: no pueden acontecer «a los ojos de la gente», públicamente, en presencia del *coro;* no son objeto de informe público en la plaza. Sólo adquieren importancia pública específica cuando se convierten en delitos comunes. El *hecho penal* es el momento en que la vida privada se convierte, por decirlo así, en pública, *contra su voluntad*. En lo demás, esa vida la constituyen los secretos de alcoba (los engaños de las «esposas malvadas», la impotencia de los maridos, etc.), los secretos del lucro, los pequeños engaños corrientes, etc.

Esta vida privada, por su naturaleza misma, no deja lugar al observador, a un «tercero» que tuviera derecho a observarla permanentemente, a juzgarla, a calificarla. Se desarrolla entre cuatro paredes, para dos pares de ojos. Por el *contrario*, la vida pública, todo acontecimiento que tenga más o menos importancia social, tiende, por la naturaleza de las cosas, a la publicidad; supone, necesariamente, un espectador, un juez que valora, y que encuentra siempre un lugar en el acontecimiento por ser un participante necesario (obligatorio). El hombre público vive y actúa siempre a la vista de todos, y cada momento de su vida puede, en esencia y principalmente, ser de todos conocido. La vida pública y el hombre público son, por naturaleza, *abiertos;* pueden ser *vistos y oídos*. La vida pública dispone de las formas más diversas de autopublicidad y autojustificación (inclusive en la literatura). Por eso no se plantea en este caso el problema de la posición especial del que observa y escucha esa vida («de un tercero»), ni el de las formas especiales de la publicidad. Así, la literatura clásica antigua —la literatura de la vida pública y del hombre público— no ha conocido en absoluto tal problema.

Pero cuando el hombre privado y la vida privada se incorporaron a la literatura (en la época del helenismo), tenían que aparecer inevitablemente esos problemas. Surgió la *contradicción entre el carácter público de la forma literaria y el carácter privado de su contenido*. Comenzó el proceso de elaboración de los *géneros privados*. En el campo de la antigüedad, ese proceso quedó sin concluir.

Ese problema se planteó con especial agudeza en relación con las grandes formas épicas (con la «gran épica»). En el proceso de solución de dicho problema surgió la novela antigua.

A diferencia de la vida pública, la vida privada por excelencia, que fue incorporada a la novela es, por naturaleza, *cerrada*. De hecho, solamente puede ser *observada y escuchada a escondidas*. La literatura de la vida privada es, en esencia, una literatura en la que se observa y se escucha a escondidas «cómo viven los otros». Puede ser desvelada haciéndola pública en un proceso penal, o introduciendo directamente en la novela un proceso penal (y las formas de pesquisas e instrucción), y, en la vida privada, los delitos comunes; o bien, indirecta y convencionalmente (en forma semioculta), utilizando las formas de declaraciones de testigos, confesiones de los acusados, informes en el juicio, pruebas, suposiciones de la instrucción, etc. Finalmente, pueden también

utilizarse las formas de la confidencia y la autoinculpación, que se crean incluso en la vida privada y en la existencia cotidiana: carta personal, diario íntimo, confesión.

Hemos visto como resolvió la novela griega este problema de la representación de la vida privada y del hombre privado. Adoptó formas publico-retóricas externas, y no adecuadas (caducas ya para ese tiempo) al contenido de la vida privada, cosa que sólo era posible en las condiciones del tiempo de la aventura de tipo griego y de máxima abstracción de toda la representación. Aparte de eso, la novela griega introdujo —sobre la misma base retórica— el proceso penal, que jugó un papel muy importante dentro de su marco. La novela griega utilizó también, parcialmente, formas de la vida corriente, tales como, por ejemplo, la carta.

En la historia posterior de la novela, el *proceso penal* —en su forma directa o indirecta—, y, en general, las categorías jurídico-penales, han tenido una enorme importancia organizadora. En lo que respecta al contenido mismo de la novela, este hecho se correspondía con la gran importancia que en ella tenían los crímenes. Las diversas formas y variantes de novela utilizan de manera diferente las categorías jurídico-penales. Baste recordar, por una parte, la novela policiaca de aventuras (pesquisas, huellas de los crímenes y reconstrucción de los acontecimientos por medio de esas huellas), y, por otra, las novelas de Dostoievski *(Crimen y castigo* y *Los hermanos Karamázov)*.

Las diferencias y los diversos medios de utilización en la novela de las categorías jurídico-penales, en tanto que formas especiales de revelación en público de la vida privada, es un problema interesante e importante en la historia de la novela.

El elemento penal juega un destacado papel en *El asno de oro*, de Apuleyo. Algunas novelas cortas intercaladas en ella, están construídas directamente como narraciones de hechos criminales (las novelas sexta, séptima, undécima y duodécima). Pero lo básico en Apuleyo no es el material criminológico, sino los secretos cotidianos de la vida privada, que ponen al desnudo la naturaleza del hombre; es decir, todo lo que sólo puede ser observado y escuchado a escondidas.

En ese sentido, la posición de Lucius-asno es especialmente favorable. Por eso, dicha situación ha sido consolidada por la tradición, y podemos encontrarla, en diversas variantes, en la historia posterior de la novela. De la metamorfosis en asno se conserva, precisamente, la posición específica del héroe, como «de

tercero», en relación con la vida cotidiana particular, cosa que le permite observar y oír a escondidas. Así es la postura del *pícaro* y del *aventurero*, que no están implicados intrínsecamente en la vida corriente, y que no tienen en ella un lugar preciso estable; que pasan por esa vida y se ven obligados a estudiar su mecánica, sus resortes escondidos. La misma posición ocupa también el *criado* que sirve a diversos amos. El criado es siempre un «tercero» en la vida particular de los amos. El criado es el testigo por excelencia de la vida privada. La gente siente ante él casi tan poca vergüenza como ante un asno; pero, al mismo tiempo. se le invita a participar en todos los aspectos íntimos de la vida privada. De esta manera, el criado ha sustituido al asno en la historia posterior de la novela de aventuras del segundo tipo (es decir, de la novela de aventuras y de costrumbres). La situación de criado es utilizada ampliamente en la novela picaresca, desde *Lazarillo* hasta *Gil Blas*. En este tipo clásico (puro) de novela picaresca, continúan existiendo también otros elementos y motivos de *El asno de oro* (conserva, en primer lugar, el mismo cronotopo). En la novela de aventuras y de costumbres de tipo más complejo, no puro, la figura del criado pasa a un segundo plano; pero, sin embargo, conserva su significación. Y también en otros tipos novelescos (y en otros géneros), esa figura del criado tiene una importancia esencial (véase *Jacques el fatalista*, de Diderot, la trilogía dramática de Beaumarchais, etc. El criado es la representación especial de un punto de vista acerca del universo de la vida privada, sin el cual no subsistiría la literatura de la vida privada.

Una posición análoga a la del criado (en cuanto a las funciones), la ocupa en la novela la *prostituta* y la *cortesana* (véase, por ejemplo, *Moll Flanders* y *Lady Roxana*, de Defoe). Su situación es también enormemente ventajosa para observar y escuchar a escondidas la vida privada, sus secretos y sus resortes íntimos. La misma significación, pero en calidad de figura secundaria, la tiene la *celestina*; aparece, generalmente, en calidad de narrador. Así, ya en «El asno de oro», la novela corta intercalada es narrada por la vieja celestina. Merece recordarse el notable relato de la vieja celestina en *Francion*, de Sorel, en donde, por el fuerte realismo de la representación de la vida privada, el autor está casi a la altura de Balzac (y muy por encima de Zola en la representación de fenómenos análogos).

Finalmente, como ya hemos dicho, un papel similar en cuanto a las funciones, lo juega, en la novela en general, el *aventurero*

(en sentido amplio) y, en particular, el *parvenu*. La situación del aventurero y del *parvenu*, que todavía no ocupan en la vida un lugar preciso y estable, pero que buscan el éxito en la vida particular: la preparación de la carrera, la adquisición de riqueza, la conquista de la gloria (desde el punto de vista del interés particular, «para sí»), les empuja a estudiar esa vida privada, a descubrir sus escondidos mecanismos, a ver y escuchar a escondidas sus secretos más íntimos. Comienzan su camino desde abajo (entrando en contacto con criados, prostitutas, celestinas, aprendiendo de ellos acerca de la vida «tal y como es»), suben más y más (generalmente, por medio de las cortesanas) y alcanzan las cumbres de la vida particular; o bien, naufragan en el camino; o siguen, hasta el final, de pequeños aventureros (aventureros del mundo marginal). Su situación es enormemente ventajosa para descubrir y presentar todos los estratos sociales y los peldaños de la vida privada. Por eso, la situación del aventurero y del nuevo rico determina la estructura de las novelas de aventuras y costumbres de tipo más complejo: un aventurero en sentido amplio (aunque, naturalmente, no un nuevo rico) es también Franción, de Sorel (véase la novela del mismo título); en situación de aventureros son también colocados los héroes de *La novela cómica*, de Scarron (siglo XVIII); aventureros son también los héroes de las novelas picarescas (no en sentido estricto) de Defoe *(El capitán Singleton* y *El coronel Jack)*; los nuevos ricos aparecen por primera vez en Marivaux *(El campesino enriquecido)*; aventureros son también los héroes de Smollett. El sobrino de Rameau, en Diderot, representa y condensa en sí, con especial profundidad y amplitud, toda la especificidad de las situaciones de asno, pícaro, vagabundo, criado, aventurero, nuevo rico y artista; representa la *filosofía* —destacada por su profundidad y fuerza— «de tercero» en la vida privada; la filosofía del individuo que sólo conoce la vida privada, y sólo ésta desea, pero que no está implicado en ella, no tiene sitio en ella y, por lo tanto, la ve claramente en toda su desnudez; representa todos los papeles de la misma, pero no se identifica con ninguno de ellos.

En las novelas densas y complejas de los grandes realistas franceses —Stendhal y Balzac—, la situación del aventurero y del nuevo rico conserva toda su significación en tanto que factor organizativo. En el segundo plano de sus novelas se mueven también todas las demás figuras de «terceros» de la vida privada: cor-

tesanas, prostitutas, celestinas, criados, notarios, prestamistas, médicos.

El papel del aventurero y del nuevo rico es menos importante en el realismo clásico inglés —Dickens y Thackeray—. Aparecen en éste jugando papeles secundarios (Becky Sharpe en *La feria de las vanidades*, de Thackeray, es una excepción).

Quiero remarcar que en todos los fenómenos que hemos analizado, también se conserva, en cierta medida y en cierta forma, el momento de la metamorfosis: el cambio de papeles-máscaras en el pícaro, la transformación del pobre en rico, del vagabundo sin casa en aristócrata rico, del bandido y ratero en buen cristiano arrepentido, etc.

Aparte de las figuras de pícaro, criado, aventurero y celestina, la novela, para la observación y escucha a escondidas de la vida privada, inventó también otros medios suplementarios, algunos muy ingeniosos y refinados, pero que no llegaron a hacerse típicos ni esenciales. Por ejemplo, el Diablo Cojuelo, de Lessage (en la novela del mismo título), levanta los tejados de las casas y descubre la vida privada en los momentos en que el «tercero» no tiene acceso a ella. En *El peregrino Pickle*, de Smollett, el héroe conoce a un inglés completamente sordo, Caydwaleder, en cuya presencia a nadie le da vergüenza hablar de cualquier cosa (al igual que en presencia de Lucius-asno); posteriormente se descubre que Caydwaleder no es nada sordo, sino que, sencillamente, se había colocado la máscara de la sordera para escuchar los secretos de la vida privada. Esta es la posición excepcionalmente importante de Lucius-asno, en tanto que observador de la vida privada. Pero, ¿en qué tiempo se desarrolla esa vida privada corriente?

En *El asno de oro* y en otros modelos de la novela antigua de aventuras y costumbres, el tiempo de la existencia corriente no es nada cíclico. En general, en esa novela no está evidenciada la repetición, el retorno periódico de los mismos momentos (fenómenos). La literatura antigua sólo conocía el idealizado tiempo cíclico de los trabajos agrícolas corrientes, combinado con el tiempo natural y mitológico (las principales etapas de su evolución las encontramos en Hesiodo, Teócrito, y Virgilio). El tiempo novelesco de la vida corriente se diferencia claramente de este tipo cíclico (en todas sus variantes). En primer lugar, está completamente separado de la naturaleza (y de los ciclos naturales y mitológicos). Esa ruptura entre el plano de la vida corriente y la naturaleza incluso se llega a subrayar. Los motivos de la naturaleza aparecen

en Apuleyo sólo en el ciclo culpa-expiación-beatitud (véase, por ejemplo, la escena a la orilla del mar antes de la metamorfosis inversa de Lucius). La existencia cotidiana es el infierno, la tumba en la que ni luce el sol, ni existe el estrellado cielo. Por eso, la existencia cotidiana es presentada aquí como el reverso de la auténtica vida. En su centro se sitúan las obscenidades, es decir, el reverso del amor sexual, separado de la procreación, de la sucesión de las generaciones, de la edificación de la familia y de la descendencia. La existencia cotidiana es aquí priápica, su lógica es la lógica de la obscenidad. Pero en torno a ese núcleo sexual (tradición, crímenes por móviles sexuales, etc.), están también dispuestos otros aspectos de la existencia cotidiana: violencia, robo, engaños de todo tipo, palizas.

En ese torbellino de la vida privada, el tiempo carece de unidad e integridad. Está dividido en fragmentos separados que comprenden episodios singulares de la vida corriente. Ciertos episodios (especialmente en las novelas cortas intercaladas) están redondeados y acabados, pero son aislados y autónomos. El universo de la existencia cotidiana está disperso y dividido, y carece de vinculaciones esenciales. No está penetrado de una única serie temporal, con sus normas y necesidades específicas. Por eso, los segmentos temporales de los episodios de la vida corriente están dispuestos, como si dijéramos, perpendicularmente con respecto a la serie-eje de la novela; culpa-castigo-expiación-purificación-beatitud (en especial, con respecto al momento castigo-expiación). El tiempo de la existencia corriente no es paralelo a esta serie principal, y no enlaza con ella; pero los diferentes fragmentos (en los que está dividido ese tiempo) son perpendiculares a la serie principal y la cruzan en ángulo recto.

Con toda su fragmentación y naturalismo, el tiempo de la vida corriente no es totalmente inerte. Es entendido, en su conjunto, como un castigo purificador para Lucius; le sirve a Lucius, en sus diversos momentos-episodios, como *experiencia* que le descubre la naturaleza humana. En Apuleyo, el universo de la existencia corriente es *estático*, no incluye un proceso de formación (por eso, tampoco existe el tiempo *unitario* de la vida corriente). Pero en él se descubre la *diversidad social*. En esa diversidad social, las contradicciones de clase no habían surgido todavía, pero empezaban a existir. Si esas contradicciones hubiesen aparecido entonces, el mundo se hubiera puesto en movimiento, hubiera recibido un empujón hacia el futuro; el tiempo hubiera alcanzado plenitud e

historicidad. Pero en el campo de la antigüedad, especialmente en Apuleyo, ese proceso no llegó a culminar.

Es verdad que dicho proceso avanzó algo más en Petronio. En el universo de éste, la diversidad social se convierte casi en contradictoria. Relacionado con ello, también aparecen en su universo las huellas embrionarias del tiempo histórico —los signos de la época—. Sin embargo, tampoco con él acabó el proceso.

Como ya hemos señalado, el *Satiricón*, de Petronio, pertenece al mismo tipo de novela de aventuras y costumbres. Pero aquí, el tiempo de la aventura va estrechamente ligado al de la vida corriente (por eso el *Satiricón* está más cerca del tipo europeo de novela picaresca). En la base de las peregrinaciones y aventuras de los héroes (de Encolpias, etc.) no está una metamorfosis clara y la serie específica culpa-castigo-expiación. Es verdad que las mismas son sustituidas aquí por el motivo análogo, aunque más atenuado y paródico, de la persecución por parte del furioso dios Priapo (la parodia de la primaria causa épica de las peregrinaciones de Ulises y Eneas). Pero la posición de los héroes ante la vida privada es exactamente la misma que la de Lucius-asno. Atraviesan la esfera de la vida privada corriente, pero no están implicados intrínsecamente en ella. Son pícaros-buscones, charlatanes y parásitos que observan y escuchan a escondidas todo lo que hay de cínico en la vida privada. Esta es aquí más priápica todavía. Pero, repetimos, en la diversidad social del mundo de la vida privada no aparecen aún claramente las huellas del tiempo histórico. En la descripción del banquete de Trimalción, y en la figura del mismo, se revelan los signos de la época, esto es, de un cierto *conjunto temporal* que engloba y unifica los episodios aislados de la vida corriente.

En los modelos hagiográficos el tipo de aventuras y costumbres, el momento de la metamorfosis está situado en primer plano (vida llena de pecados, crisis-expiación-santidad). El plano de la aventura y las costumbres se presenta bajo la forma de denuncia de la vida pecadora, o bajo la forma de confesión contrita. Estas formas (en especial, la última) se aproximan ya al tercer tipo de novela antigua.

III. Biografía y autobiografía antiguas

Pasando al tercer tipo de novela antigua, es necesario hacer, en primer lugar, una observación muy importante. Entendemos por

tercer tipo de novela la *novela biográfica;* pero tal *novela*, es decir, la obra biográfica extensa a la que, utilizando nuestra terminología, hubiéramos podido llamar novela, no la ha creado la antigüedad. Pero ha elaborado una serie de formas autobiográficas y biográficas muy importantes, que han ejercido una enorme influencia no sólo en el desarrollo de la biografía y la autobiografía europeas, sino también en la evolución de toda la novela europea. En la base de esas formas antiguas se encuentra el nuevo tipo de *tiempo biográfico* y la nueva imagen, especifica, del hombre que recorre su *camino de la vida.*

Desde el punto de vista de ese nuevo tipo de tiempo y de la nueva imagen del hombre, haremos nuestra breve presentación de las formas antiguas autobiográficas y biográficas. No tenemos intención de hacer una exposición amplia y exhaustiva del material. Vamos a evidenciar tan sólo lo que tiene relación directa con nuestro objetivo.

En la Grecia clásica detectamos dos tipos de autobiografía.

Al primer tipo lo vamos a llamar convencionalmente tipo platoniano, porque encontró su expresión temprana más clara en obras de Platón, tales como *Apología de Sócrates* y *Fedón.* Este tipo de conciencia autobiográfica del hombre está ligado a las formas estrictas de la metamorfosis mitológica. En su base está el conotopo: «el camino de la vida del que busca el verdadero conocimiento». La vida de ese buscador se divide en períodos o estadios estrictamente delimitados. El camino pasa por la ignorancia segura de sí, por el excepticismo autocrítico y el autoconocimiento, hacia el conocimiento auténtico (matemática y música).

Este esquema platoniano temprano del camino del buscador se complica, en la época romano-helenística, con algunos elementos de gran importancia: el paso del buscador por una serie de escuelas filosóficas, que prueba, y la orientación de los segmentos temporales de la vida hacia las propias obras. A este esquema más complicado, que tiene una gran significación, volveremos más adelante.

En el esquema platoniano existe también el momento de la crisis y el del renacimiento (las palabras del oráculo, como giro en el camino de la vida de Sócrates). El carácter específico del buscador se revela todavía más claramente al compararlo con el esquema análogo del camino de elevación del alma hacia la contemplación de las ideas (*El banquete*, *Fedro*, etc.). Aparece entonces, claramente, que este esquema tiene su base en la mito-

logía y en los cultos y misterios. De aquí se deduce también, meridianamente, el parentesco que tienen con éste las «historias de la metamorfosis», acerca de las cuales hemos hablado en el capítulo anterior. El camino de Sócrates, tal y como aparece en la *Apología*, es la expresión público-retórica de la metamorfosis misma. El tiempo biográfico real se disuelve aquí, casi totalmente, en el tiempo ideal —incluso abstracto—, de esa metamorfosis. La significación de la figura de Sócrates no se revela en este esquema biográfico-ideal.

El segundo tipo griego lo constituyen la autobiografía y biografía retóricas.

En la base de este tipo está el «encomio»: el elogio fúnebre y conmemorativo que sustituyó a las antiguas «plañideras» (trenos). La forma del encomio determinó también la aparición de la primera autobiografía antigua: el discurso en defensa propia de Isócrates.

Hablando de este tipo clásico es necesario destacar, en primer lugar, lo siguiente. Estas formas clásicas de autobiografía y biografía no eran obras literarias de carácter libresco, aisladas del acontecimiento socio-político concreto y de su publicidad en voz alta. Al contrario, estaban totalmente determinadas por ese acontecimiento, al ser actos verbales y cívico-políticos de glorificación pública o de autojustificación pública de personas reales. Por eso, no sólo —y no tanto— es importante aquí su cronotopo interno (es decir, el tiempo-espacio de la vida representada), sino, en primer lugar, el cronotopo externo real en el que se produce la representación de la vida propia o ajena como acto cívico-político de glorificación o de autojustificación públicas. Es precisamente en las condiciones de ese cronotopo real, donde se revela (se hace pública) la vida propia o ajena, donde toman forma las facetas de la imagen del hombre y de su vida, y se ponen bajo una determinada luz.

Este cronotopo real es la plaza pública («ágora»). En la plaza pública se reveló y cristalizó por primera vez la conciencia autobiográfica (y biográfica) del hombre y de su vida en la época de la antigüedad clásica.

Cuando Pushkin decía acerca del arte teatral que «había nacido en la plaza pública», pensaba en la plaza en la que estaba el «pueblo simple», la feria, las barracas, las tabernas, es decir, en la plaza pública de las ciudades europeas de los siglos XIII, XIV y posteriores. Tenía también en cuenta que el estado oficial, la socie-

dad oficial (es decir, las clases privilegiadas), así como su ciencia y arte oficiales, se hallaban (en general) fuera de esa plaza. Pero la plaza pública antigua era el estado mismo (era, además, el estado entero, con todos sus organismos), el juicio supremo, toda la ciencia, todo el arte, y en ella se encontraba todo el pueblo. Era un cronotopo remarcable, donde todas las instancias superiores —desde el estado, hasta la verdad— eran presentados y representados concretamente, estaban visiblemente presentes. En ese cronotopo concreto, que parecía englobarlo todo, tenía lugar la revelación y examen de la vida entera de un ciudadano, se efectuaba su verificación pública, cívica.

Como es natural, en tal hombre biográfico (en la imagen del hombre) no había, y no podía haber, nada íntimo-privado, personal-secreto, vuelto hacia sí mismo, aislado en lo esencial. El hombre estaba, en este caso, abierto en todas las direcciones, todo él estaba en el exterior, no existía nada en él que fuese «sólo para sí», nada que no se pudiera someter a control e informes públicos estatales. Todo aquí, sin excepción y por completo, era público.

Se entiende que en estas condiciones no pudiera existir ningún tipo de diferencias de principio entre la manera de abordar la vida ajena y la propia; es decir, entre el punto de vista biográfico y el autobiográfico. Posteriormente, en la época helenístico-romana, cuando se debilitó la unidad pública del hombre, Tácito, Plutarco y otros rétores, plantearon, en especial, el problema de la admisibilidad de la autoglorificación. Este problema fue resuelto en sentido positivo. Plutarco, que seleccionó su material empezando por Homero (en éste los héroes se autoglorifican), admitió la autoglorificación y mostró las formas en que debe desarrollarse ésta a fin de evitar todo lo que pueda haber de repulsivo. Un rétor de segunda fila, Arístides, reunió también un amplio material sobre este problema y llegó a la conclusión de que la autoglorificación arrogante es una característica puramente helena, y, por lo tanto, totalmente admisible y justificada.

Pero es muy significativo el hecho de que tal problema pudiese plantearse, ya que, la autoglorificación es sólo la manifestación más evidente de la identidad entre el modo biográfico y el autobiográfico de enfocar la vida. Por eso, tras el problema especial de la admisibilidad de la autoglorificación, se oculta un problema más general: la posibilidad de que fuera admisible una misma actitud ante la vida propia y la ajena. El planteamiento de tal problema, muestra que la *integridad pública*, clásica, del hombre se

estaba desagregando, y que estaba comenzando la diferenciación fundamental entre las formas biográficas y las autobiográficas.

Pero, en las condiciones de la plaza pública griega, en la que apareció la conciencia de sí del hombre, ni siquiera podía hablarse de tal diferenciación. No existía todavía el hombre interior, el «hombre para sí» (yo para mí), ni un enfoque especial del mismo. La unidad entre el hombre y su conciencia de sí era puramente pública. El hombre era *por completo exterior*, en el sentido estricto de la palabra.

Esta exterioridad total es una de las características más importantes de la imagen del hombre en el arte y en la literatura clásica. Se manifiesta de manera muy diversa. Señalaré aquí una de esas manifestaciones, conocida en general.

En la literatura, el hombre griego —ya en Homero— es presentado como extremadamente impulsivo. Los héroes de Homero expresan muy categórica y ruidosamente sus sentimientos. Llama especialmente la atención lo frecuente y ruidosamente que lloran y sollozan esos héroes. Aquiles, en la célebre cena con Príamo, solloza en su tienda con tanta fuerza que sus lamentos podían oírse en todo el campamento griego. Este rasgo ha sido explicado de diversas maneras: por la especificidad de la psicología primitiva; por el convencionalismo de los cánones literarios; por las particularidades del vocabulario homérico, que hace que los diversos grados en los sentimientos sólo puedan transmitirse mediante grados diversos en su exteriorización; o llamando también la atención acerca del carácter relativamente general de la manera de expresar los sentimientos (se sabe, por ejemplo, que los hombres del siglo XVIII —los iluministas mismos— lloraban con mucha frecuencia y con placer). Pero en la imagen del héroe antiguo, ese rasgo no es, en ningún caso, singular; se combina armónicamente con otros rasgos de la imagen, y tiene una base más seria de lo que, en general, se supone. Este rasgo es una de las manifestaciones de esa exteriorización total del hombre público, de la que hemos hablado.

Para el griego de la época clásica toda la existencia era *visible y audible*. En principio, no conoce (de hecho) existencia alguna invisible y muda. Esto se refiere a toda la existencia y, naturalmente, a la existencia humana en primer lugar. La vida interior muda, el dolor mudo, la reflexión muda, le eran al griego ajenas por completo. Todo ello —es decir, toda la vida interior— sólo podía existir manifestándose exteriormente, en forma sonora o visi-

ble. Platón, por ejemplo, entendía el pensamiento como una conversación del hombre consigo mismo (*Teeteto, El sofista*). La noción del pensamiento tácito apareció, por primera vez, únicamente en base al misticismo (las raíces de esta noción son orientales). Con todo, el pensamiento, en tanto que conversación consigo mismo, no supone en modo alguno, en la acepción de Platón, una actitud especial frente a sí mismo (diferente de la actitud frente al otro); la conversación consigo mismo se transforma directamente en una conversación con el otro; no existe entre ambas ninguna diferencia esencial.

En el hombre mismo no existe centro alguno mudo e invisible: es visto y oído por completo, está totalmente en el exterior; pero no existen, en general, esferas de la existencia muda e invisible en las que se haya implicado el hombre, y por las que se haya determinado (el reino platoniano de las ideas: todo se ve y todo se oye). Y la concepción clásica griega todavía estaba más lejos de situar los centros principales, las fuerzas dirigentes de la vida humana, en los lugares mudos e invisibles. Así se explica la asombrosa y total exterioridad del hombre clásico y de su vida.

Sólo con la época helenística y romana comienza el proceso de paso de esferas enteras de la existencia, tanto en el hombre mismo como fuera de él, hacia un *registro mudo* y *una invisibilidad esencial.* Este proceso tampoco llegó a concluirse, ni de lejos, en la antigüedad. Es significativo el hecho de que tampoco *Las confesiones* de San Agustín puedan ser leídas «para sí», sino que hayan de ser declamadas en voz alta: tan vivo está todavía, en la forma, el espíritu de la plaza pública griega, en la que se conformó, por primera vez, la conciencia de sí mismo del hombre europeo.

Cuando hablamos de la esterilidad total del hombre griego, aplicamos, naturalmente, nuestro punto de vista. El griego no conocía la diferencia que hacemos nosotros entre exterior e interior (mudo e invisible). Nuestro «interior» se encontraba para el griego en el mismo plano que nuestro «exterior», es decir, era igual de visible y sonoro, y existía *fuera, tanto para los demás como para sí.* En ese sentido, todos los aspectos de la imagen del hombre eran idénticos.

Pero esa exterioridad total del hombre no se realizaba en un espacio vacío (bajo un cielo estrellado, sobre la tierra vacía), sino en el interior de una colectividad humana orgánica, «ante el mundo». Por eso, el «exterior» en el que se revela y existe el hom-

bre entero, no era algo ajeno y frío (el «desierto del mundo»), sino el propio pueblo. Estar fuera significa ser para otros, para la colectividad, para su pueblo. El hombre estaba completamente exteriorizado en su elemento humano, en medio del pueblo humano. Por eso, *la unidad* de la integridad exteriorizada del hombre tenía carácter *público*.

Todo esto define la especificidad irrepetible de la imagen del hombre en el arte y en la literatura clásica. Todo lo que es material y exterior se espiritualiza y se intensifica en ella; todo lo que es espiritual e interior (desde nuestro punto de vista) se materializa y exterioriza. Al igual que la naturaleza en Goethe (para quien esa imagen sirvió de «fenómeno primario»), tal imagen del hombre «no tiene ni núcleo, ni envoltura», ni exterior, ni interior. En eso radica su profunda diferencia con la imagen del hombre de las épocas posteriores.

En las épocas posteriores, las esferas mudas e invisibles en las que se implicó al hombre, desnaturalizaron su imagen. La mudez y la invisibilidad penetraron en su interior. Junto a ellas, apareció la soledad. El hombre privado y aislado —el «hombre para sí»—, perdió la unidad y la integridad, que venían determinadas por el principio público. Al perder el cronotopo popular de la plaza pública su conciencia de sí, no pudo encontrar otro cronotopo, igualmente real, unitario y único; por eso se desintegró y se aisló, se convirtió en abstracto e ideal. El hombre privado, descubrió en su vida privada muchísimas esferas y objetos no destinados, en general, al dominio público (la esfera sexual, etc.), o destinados solamente a una expresión íntima, de cámara, y convencional. La imagen del hombre se compone ahora de más estratos y de elementos diversos. Núcleo y cobertura, exterior e interior, se han separado en ella. Mostraremos posteriormente que el intento más destacado de la literatura universal, en cuanto a la realización de una nueva exteriorización total del hombre, pero sin estilizar la imagen antigua, lo llevó a cabo Rabelais.

Un nuevo intento de resurgimiento de la unidad y exterioridad antiguas, pero con una base totalmente diferente, lo realizó Goethe.

Volvamos al encomio griego y a la primera autobiografía. La particularidad de la conciencia antigua, a la que nos hemos referido, determina la similitud del enfoque biográfico y autobiográfico, su carácter sistemático público. Pero en el encomio, la imagen del hombre es extremadamente simple y plástica, y casi no

contiene el momento del proceso de formación. El punto de partida del encomio es la imagen ideal de una determinada forma de vida, de una determinada situación: del caudillo, del rey, del hombre político. Esta forma ideal representa la totalidad de las exigencias formuladas en la situación respectiva: cómo ha de ser un caudillo, la enumeración de las cualidades y virtudes del caudillo. Todas esas cualidades y virtudes son reveladas luego en la vida de la persona glorificada. El ideal y la imagen del muerto se unen. La imagen del glorificado es plástica, y se la presenta, generalmente, en el momento de madurez y plenitud de la vida de aquél.

Basada en los esquemas biográficos del encomio, apareció la primera autobiografía en forma de discurso en defensa propia: la autobiografía de Isócrates, que tuvo una enorme influencia sobre toda la literatura universal (especialmente, a través de los humanistas italianos e ingleses). Se trata de un informe apologético público de su vida. Los principios para construir la propia imagen, son los mismos que en el caso de la construcción de imágenes de personalidades muertas, en el encomio. En su base se halla el ideal del rétor. Isócrates glorifica la actividad retórica, en tanto que forma suprema de la actividad humana. Esa conciencia profesional tiene en Isócrates un carácter totalmente concreto. Caracteriza su situación material, le recuerda sus ganancias como rétor. Los elementos puramente privados (desde nuestro punto de vista), los elementos estrictamente profesionales (también, desde nuestro punto de vista), los elementos socio-estatales, y, finalmente, las ideas filosóficas, están situados aquí en una sola serie concreta, se combinan estrechamente entre sí. Todos esos elementos se perciben como perfectamente homogéneos, y componen una imagen plástica y unitaria del hombre. La conciencia que tiene el hombre sí sólo se apoya aquí en los aspectos de su personalidad y de su vida que están orientados hacia el exterior, que existen para los otros al igual que para sí; la conciencia de sí busca su apoyatura y su unidad solamente en ellos; los demás aspectos íntimos y personales, «suyos propios», irrepetibles desde el punto de vista individual, los desconoce por completo.

De aquí el carácter específico normativo-pedagógico de esta primera autobiografía. Al final de la misma se expone directamente el ideal educativo e instructivo. Pero la interpretación normativo-pedagógica es característica de todo el material de la autobiografía.

Aunque no hay que olvidar que la época en que se crea esta primera autobiografía era la época en que comenzaba la desagregación de la integridad del hombre público griego (tal y como ha sido revelado en la épica y en la tragedia). De ahí procede el carácter un tanto retórico-formal y abstracto de dicha obra.

Las autobiografías y las memorias romanas se formaron en otro cronotopo real. Les sirvió de base vital la *familia* romana. La autobiografía es, en este caso, un documento de la conciencia familiar-hereditaria. Pero, en ese terreno familiar-hereditario, la conciencia autobiográfica no se convierte en privada e íntimo-personal. Conserva su carácter profundamente público.

La familia romana (patricia) no es una familia burguesa, símbolo de todo lo que es privado e íntimo. La familia romana —como familia— estaba directamente unida al estado. Al cabeza de familia se le conferían ciertos elementos de la autoridad estatal. Los cultos religiosos familiares (gentilicios), que tenían un papel colosal, eran la continuación directa de los cultos oficiales. Los antepasados eran los representantes del ideal nacional. La conciencia se orienta hacia el recuerdo concreto del clan, de los antepasados, y, al mismo tiempo, hacia las generaciones futuras, Las tradiciones familiares-gentilicias han de ser transmitidas de padres a hijos. La familia tiene su archivo, en el que se conservan los documentos manuscritos de todos los eslabones del clan. La autobiografía se escribe con el fin de transmitir las tradiciones familiares-gentilicias de un eslabón al otro, y se conserva en el archivo. Esto hace que la conciencia autobiográfica tenga un carácter *público, histórico y oficial.*

Esa historicidad específica de la conciencia autobiográfica romana la diferencia de la griega, que está orientada hacia los contemporáneos vivos, presentes ahí mismo, en la plaza pública. La conciencia romana de sí mismo se percibe, antes que nada, como un eslabón entre los antepasados muertos y los descendientes que todavía no han entrado en la vida política. Por eso no es tan armoniosa; pero, a cambio, está penetrada más profundamente por el tiempo.

Otro rasgo específico de la autobiografía romana (y de la biografía) es el del papel que juegan los *prodigia*, es decir, todo tipo de presagios y su interpretación. No se trata en este caso de un rasgo exterior argumental (como en las novelas del siglo XVIII), sino de un principio muy importante de la comprensión y elaboración del material autobiográfico. Con este rasgo de la autobiografía está

también relacionada estrechamente la muy importante categoría autobiográfica, puramente romana, de la «felicidad».

En los *prodigia*, es decir en los presagios del destino, tanto de los diferentes asuntos e iniciativas del hombre, como de su vida entera, lo individual-personal y lo público-estatal están indisolublemente unidos. Los *prodigia* son un elemento importante, tanto al comienzo como durante su realización, de todas las iniciativas y actos del estado. El estado no puede dar ni un solo paso sin demostrar los presagios.

Los *prodigia* son indicios de los destinos del estado que presagian la suerte y la desgracia. De ahí, pasan a las personalidades individuales del dictador o del caudillo, cuyo destino va estrechamente ligado al del estado, se unen a los indicios de su destino personal. Aparece el dictador afortunado (Sila), o con buena estrella (César). En ese terreno, la categoría de la suerte tiene significación especial en tanto que elemento constitutivo de la existencia. Se convierte en la forma de su personalidad y de su vida («creencia en su estrella»). Este principio determina la conciencia de sí que tiene Sulla, en su autobiografía. Pero, repetimos, en la suerte de Sulla o en la de César, van unidos los destinos públicos y los personales. No se trata, en absoluto, de una suerte personal, privada. Pues tal suerte se refiere a asuntos e iniciativas de estado, a guerras. Está indisolublemente ligada a las ocupaciones, a la creación artística, al trabajo, a su contenido público-oficial objetivo. De esta manera, la noción suerte incluye también, en este caso, nuestras nociones de «talento» e «intuición», así como la noción específica de «genialidad»[8], tan importante en la filosofía y en la estética de finales del siglo XVIII (Jung, Hamann, Herder, genios impetuosos). En los siglos posteriores, esa categoría de la felicidad se escindió, adquiriendo un carácter privado. Todos los aspectos creativos y público-estatales desaparecieron de la categoría de la suerte, que se convirtió en un principio privado-personal y no creativo.

Junto a estos rasgos específicamente romanos, aparecen también las tradiciones autobiográficas greco-helenísticas. En el campo romano, también las antiguas plañideras *(naenia)* fueron sustituidas por los discursos fúnebres: *laudationes*. Predominan en este caso los esquemas retóricos greco-helenísticos.

---

[8] En el concepto de «felicidad» se unían la genialidad y el éxito; un genio no reconocido es una *contradictio in adjecto*.

Una de las formas autobiográficas romano-helenísticas más importantes la constituyen los trabajos «sobre escritos propios». Esa forma, como ya hemos señalado, estaba fuertemente influenciada por el esquema platoniano del camino de la vida, del que busca el conocimiento. Pero aquí, se encontró para éste un soporte objetivo completamente distinto. Se ofrece el catálogo de las propias obras, se revelan sus temas, se evidencia su éxito entre el público, se hace un comentario autobiográfico (Cicerón, Galeno y otros). Una serie de obras personales, ofrecen un soporte real, sólido, para la comprensión del curso temporal de la propia vida. En la sucesión de obras personales está presente la fundamental huella del tiempo biográfico, de su objetivación. Al mismo tiempo, la conciencia de sí no se revela aquí a «alguien» en general, sino a un determinado círculo de lectores de las propias obras. La autobiografía está escrita para ellos. La atención autobiográfica en sí mismo y en la vida personal propia, adquiere aquí, mínimamente, una cierta publicidad de tipo completamente nuevo. A este tipo pertenecen también las *Retractationes*, de San Agustín. Del período moderno habría que incluir aquí una serie de obras de los humanistas (por ejemplo, de Chaucer); pero en las épocas posteriores, este tipo pasa a ser sólo un aspecto (aunque muy importante) de las autobiografías de los creadores (por ejemplo, en Goethe).

Estas son las formas autobiográficas antiguas, a las que podría llamarse formas de la *conciencia pública del hombre*.

Refirámonos brevemente a las formas biográficas maduras de la época romano-helenística. Es necesario señalar aquí, antes que nada, la influencia de Aristóteles sobre los métodos caracterológicos de los biógrafos antiguos, en especial, de la teoría de la entelequia, como fin último y causa primaria de la evolución. Esa identificación aristoteliana del fin con el principio no podía por menos de influir esencialmente en las particularidades del tiempo biográfico. De ahí la madurez acabada del carácter como auténtico comienzo de la evolución. Tiene lugar en este caso una original «inversión caracterológica», que excluye un auténtico proceso de formación del carácter. La juventud entera del hombre es interpretada tan sólo como prefiguración de la madurez. Un cierto elemento de movimiento viene introducido únicamente por la lucha de inclinaciones y de afectos, y el ejercicio de la virtud para dotar al hombre de constancia. Esa lucha y esos ejercicios no hacen sino consolidar los rasgos ya existentes del carácter, pero no

crean nada nuevo. Permanece, básicamente, la naturaleza estable del hombre formado.

Sobre esa base, han aparecido dos tipos de estructura de biografía antigua.

Al primer tipo podría llamársele energético. En su origen está el concepto aristotélico de la energía. La existencia y la esencia del hombre no constituyen un estado, sino una acción, una fuerza activa («energía»). Esa «energía» es la manifestación, en hechos y expresiones, del carácter. Pero tales hechos, palabras y demás expresiones del hombre, no son únicamente —en ningún caso— una exteriorización (para los otros, para «un tercero») de la esencia interior del carácter, que existía ya al margen de dichas manifestaciones, antes que ellas y fuera de ellas. Esas manifestaciones constituyen, precisamente, la realidad del carácter mismo, que, fuera de su «energía», ni siquiera existe. Al margen de su exteriorización, su expresividad, su madurez y su audibilidad, el carácter no es plenamente real, no existe en toda su plenitud. Cuanto más plena es la expresividad, tanto más plena es, también, la existencia.

Por eso, la representación de la vida humana *(bios)* y del carácter no debe hacerse mediante la enumeración analítica de las cualidades caracterológicas del hombre (de las virtudes o de los vicios), ni mediante su unión en una imagen sólida, sino a través de la representación de los hechos, los discursos y otras manifestaciones y expresiones del hombre.

Este tipo energético de biografías está representado en Plutarco, cuya influencia en la literatura universal (no sólo la biográfica) ha sido especialmente grande.

El tiempo biográfico es, en Plutarco, específico. Es el tiempo de la *revelación del carácter*, pero no el tiempo del proceso de formación y crecimiento del hombre[9]. Es verdad que, fuera de esa revelación, de esa «manifestación», el carácter ni siquiera existe; pero en tanto que «entelequia» está predestinado, y sólo puede revelarse en una determinada dirección. La realidad histórica misma en la que se realiza la revelación del carácter, únicamente sirve como medio para esa revelación, ofrece pretextos para la manifestación del carácter en hechos y palabras, pero no tiene influencia decisiva en el carácter mismo, no lo forma, no lo crea, sino

[9] El tiempo es fenoménico, pero la esencia del carácter está fuera del tiempo. El tiempo no le da substancialidad al carácter.

que, solamente, lo actualiza. La realidad histórica es el campo en que se revelan y desarrollan los caracteres humanos, pero nada más.

El tiempo biográfico es irreversible con respecto a los acontecimientos mismos de la vida, que son inseparables de los acontecimientos históricos. Pero, con respecto al carácter, este tiempo es reversible: todo rasgo de carácter hubiera podido manifestarse por sí mismo, más temprano o más tarde. Los rasgos del carácter no tienen una cronología, sus manifestaciones son permutables en el tiempo. El carácter mismo no evoluciona ni cambia, sólo se *completa:* incompleto, no revelado y fragmentario al comienzo, se convierte, al final, en *completo* y redondeado. Por lo tanto, la vía de revelación del carácter no conduce a su modificación, ni al proceso de formación del mismo en relación con la realidad histórica, sino, únicamente, a su *conclusión;* es decir, al perfeccionamiento de la forma que estaba prefigurada desde el comienzo. Así era el tipo biográfico de Plutarco.

Al segundo tipo de biografía puede llamársele analítico. En su base está un esquema con apartados precisos, entre los que se distribuye todo el material biográfico: la vida social, la vida familiar, el comportamiento en la guerra, las relaciones con los amigos, las máximas dignas de saberse de memoria, las virtudes, los vicios, el aspecto de una persona, sus *hábitos,* etc. Los diferentes rasgos y cualidades del carácter son elegidos entre los diversos acontecimientos y sucesos que pertenecen a *distintos periodos de tiempo* de la vida del héroe, y se distribuyen en los apartados correspondientes. Para la argumentación de un rasgo se dan uno o dos ejemplos de la vida de la persona respectiva.

De esta manera, la serie biográfica temporal resulta interrumpida: en la misma rúbrica se juntan momentos pertenecientes a diversos periodos de vida. El principio orientador es también aquí el *conjunto* del carácter, desde cuyo punto de vista no interesan el tiempo y el orden de manifestación de las partes de ese conjunto. Los primeros rasgos (las primeras manifestaciones del carácter) predeterminan ya los firmes contornos del conjunto, y todo lo demás se ubica dentro de esos contornos, sea en el orden temporal (el primer tipo de biografías), sea en el orden sistemático (el segundo tipo).

El principal representante del segundo tipo de biografía antigua fue Suetonio. Si Plutarco tuvo una influencia colosal en la literatura, especialmente en el drama (pues el tipo energético de

biografía es, en esencia, dramático), Suetonio, influenció a su vez, preponderantemente, al género estrictamente biográfico —en especial, en la Edad Media—. (Se ha conservado hasta nuestros días el tipo de construcción por aspectos de las biografías: en tanto que hombre, escritor, hogareño, pensador, etc.).

Todas las formas enumeradas hasta ahora, tanto las autobiográficas como las biográficas (entre estas formas no han existido diferencias de principio en cuanto al modo de abordar al hombre), tienen un carácter esencialmente público. Nos referiremos ahora a las formas autobiográficas en las que se manifiesta ya la descomposición de esa exterioridad pública del hombre, en las que empieza a abrirse camino la conciencia privada del individuo solo y aislado, y a revelarse las esferas privadas de su vida. En la antigüedad, sólo encontramos, en el dominio de la autobiografía, el comienzo del proceso de privatización del hombre y de su existencia. Por eso no fueron elaboradas por entonces las nuevas formas de expresión autobiográfica de la *conciencia solitaria*. Se elaboraron tan solo modificaciones específicas de las formas público-retóricas existentes. Observamos básicamente tres modificaciones.

La primera modificación es la representación satírico irónica, o humorística, de la propia persona o de la propia vida, en sátiras y diatribas. Destacan especialmente las autobiografías y autocaracterizaciones irónicas en verso, en general conocidas, de Horacio, Ovidio y Propercio, que incorporan también el momento de la parodización de las formas heroico-públicas. Aquí, *lo particular y lo privado* (que no encuentran formas positivas de expresión) se visten con la forma de la *ironía y el humor*.

La segunda modificación —muy importante por su resonancia histórica— está representada por la cartas a Atico, de Cicerón.

Las formas público-retóricas de unidad de la imagen humana se necrosificaban, se convertían en oficial-convencionales; la heroificación y la glorificación (así como la autoglorificación) se convertían en tópicas y ampulosas. Además de esto, los géneros retóricos públicos existentes no permitían, de hecho, la representación de la vida privada, cuya esfera se ampliaba más y más, se hacía más ancha y profunda, y se encerraba más y más en sí misma. En esas condiciones, empiezan a adquirir mayor importancia las formas *retóricas de cámara*, y, en primer lugar, la forma de *carta amistosa*. La nueva conciencia privada, de cámara, del hombre, empieza a revelarse en una atmósfera íntimo-amistosa

(naturalmente semiconvencional). Toda una serie de categorías de la conciencia de sí y de presentación biográfica de una vida —éxito, felicidad, mérito— empiezan a perder su importancia público estatal y a pasar al plano privado-personal. La naturaleza misma, incorporada a este nuevo universo privado, de cámara, empieza a modificarse sustancialmente. Surge el «paisaje», es decir, la naturaleza como horizonte (objeto de la visión) y medio circundante (trasfondo, ambiente) del hombre totalmente privado, solo y pasivo. Esta naturaleza difiere claramente de la naturaleza del idilio pastoral o de las geórgicas, y, ni que decir tiene, de la naturaleza de la épica y de la tragedia. La naturaleza se incorpora al universo de cámara del hombre privado a través de los pintorescos retazos de las horas del paseo, del descanso, los momentos de una mirada casual a un paisaje surgido ante los ojos. Estos retazos pintorescos se enlazan a la unidad inestable de la vida privada de la novela culta, pero no entran en el conjunto unitario, sólido, espiritualizado y autónomo de la naturaleza, como en la épica y en la tragedia (por ejemplo, la naturaleza en *Prometeo encadenado*). Tales retazos pintorescos sólo pueden redondearse por separado, en paisajes literarios finitos, cerrados. También otras categorías sufren, en este nuevo universo privado, de cámara, una transformación similar. Numerosas pequeñeces de la vida privada, en las que el hombre se siente a gusto y en las que empieza a apoyarse su conciencia privada, se convierten en significativas. La imagen del hombre comienza a desplazarse hacia los espacios privados, cerrados, casi íntimos, de cámara, donde pierde su plasticidad monumental y la exteriorización pública global.

Así son las cartas a Atico. Pero, sin embargo, contienen todavía muchos elementos retórico-públicos, tanto de los convencionales y anticuados, como de los todavía vivos y esenciales. Los fragmentos del hombre futuro, totalmente privado, aparecen aquí como incrustados (soldados) a la vieja unidad retórico-pública de la lengua humana.

A la última, la tercera modificación, podemos llamarla, convencionalmente, el tipo estóico de autobiografía. Aquí deben incluirse, en primer lugar, las llamadas «consolaciones». Tales consolaciones se construían en forma de diálogo con la filosofía-consoladora. Hay que citar, en primer término, la *Consolatio*, de Cicerón, escrita tras la muerte de su hija, que se ha conservado hasta nuestros días. Aquí hay que incluir también su *Hortensio*.

En las épocas siguientes encontramos tales consolaciones en San Agustín, en Boecio y, finalmente, en Petrarca.

En el campo de la tercera modificación, han de ser incluidas, además, las cartas de Séneca, el libro autobiográfico de Marco Aurelio (*A sí mismo*) y, finalmente, *Las confesiones* y otras obras autobiográficas de San Agustín.

Es característica de todas las obras citadas la aparición de una nueva forma de actitud ante sí mismo. Esa nueva actitud puede caracterizarse mediante el término de San Agustín «Soliloquia», es decir, «Conversaciones solitarias consigo mismo». Tales soliloquios son también, como es natural, conversaciones con la filosofía-consoladora en las consolaciones.

Es ésta una nueva actitud ante sí mismo, ante el propio «yo», sin testigos, sin dar derecho a voz a «un tercero», fuere quien fuere éste. Aquí, la conciencia de sí del hombre solitario busca en sí misma un soporte y una instancia judicial suprema, y la busca directamente en la esfera de las ideas: en la filosofía. Tiene lugar, incluso, una lucha con el punto de vista «del otro» —como, por ejemplo, en Marco Aurelio—. Este punto de vista «del otro» con respecto a nosotros, que tomamos en cuenta y con cuya ayuda nos valoramos nosotros mismos, es una fuente de vanidad, de inútil orgullo o de ofensa; tenemos que librarnos de él.

Otro rasgo de la tercera modificación es el brusco crecimiento del peso específico de los acontecimientos de la vida íntimo-personal; acontecimientos que, aun teniendo una importancia colosal en la vida íntima de la persona respectiva, su trascendencia es ínfima para los otros, y casi nula en el terreno socio-político; por ejemplo, la muerte de la hija (en *Consolatio*, de Cicerón); en tales acontecimientos, el hombre se siente como si, esencialmente, estuviera solo. Pero también empieza a acentuarse el aspecto personal en los acontecimientos con importancia pública. En relación con esto, se plantean con gran agudeza los problemas relativos a lo efímero de todos los bienes terrestres, y a la mortalidad del hombre; en general, el tema de la muerte personal, en sus diversas variantes, empieza a jugar un papel esencial en la conciencia autobiográfica del hombre. En la conciencia pública, como es natural, su papel estaba reducido (casi) a cero.

Sin embargo, a pesar de estos nuevos momentos, también la tercera modificación se queda, en buena medida, en retórico-pública. El auténtico hombre solitario, que aparece en la Edad Media y desempeña luego un papel tan importante en la novela eu-

ropea, no existe aquí todavía. La soledad es aun muy relativa e ingenua. La conciencia de sí tiene todavía un soporte público bastante sólido, aunque, parcialmente, ese soporte esté muerto. Al mismo Marco Aurelio, que excluía «el punto de vista del otro» (en la lucha con el sentimiento de ofensa), le inunda el sentimiento profundo de su dignidad pública y agradece orgullosamente sus virtudes al destino y a la gente. Y la forma misma de biografía perteneciente a la tercera modificación, tiene un carácter retórico-público. Ya hemos dicho que incluso *Las confesiones*, de San Agustín, precisan de una declamación en voz alta.

Así son las formas principales de autobiografía y biografía antiguas. Han ejercico una enorme influencia, tanto en la evolución de estas formas en la literatura europea, como en la evolución de la novela.

IV. El problema del hipérbaton histórico y del cronotopo folclórico

Como resumen de nuestro análisis de las formas antiguas de la novela, vamos a destacar las particularidades generales específicas de la asimilación del tiempo en las mismas.

¿Cuál es la situación en cuanto a la plenitud del tiempo en la novela antigua? Hemos hablado ya del hecho de que toda imagen temporal (y las imágenes literarias son imágenes temporales) necesita de un mínimo de plenitud de tiempo. No puede haber, en absoluto, reflejo de una época fuera del curso del tiempo, de las vinculaciones con el pasado y el futuro, de la plenitud del tiempo. Cuando no hay paso del tiempo, tampoco existe aspecto del tiempo, en el sentido pleno y esencial de la palabra. La contemporaneidad, tomada al margen de su relación con el pasado y el futuro, pierde su unidad, se reparte entre fenómenos y cosas aisladas, convirtiéndose en un conglomerado abstracto de éstos.

También en la novela antigua hay un mínimo de plenitud de tiempo. Esa plenitud es, por decirlo así, insignificante, en la novela griega, y algo más significativa en la novela de aventuras y costumbres. En la novela antigua, esa plenitud del tiempo tiene un doble carácter. En primer lugar, sus raices se hallan en la plenitud mitológica popular del tiempo. Pero esas formas temporales específicas se hallaban ya en fase de descomposición y, como es natural, no podían abarcar y modelar convenientemente el nuevo

contenido, dada la situación de clara diferenciación social que había empezado a producirse por entonces. No obstante, tales formas de plenitud folclórica del tiempo, se daban todavía en la novela antigua.

Por otra parte, existen en la novela antigua débiles gérmenes de nuevas formas de plenitud del tiempo, ligadas a la aparición de contradicciones sociales. La aparición de contradicciones sociales empuja al tiempo, inevitablemente, hacia el futuro. Cuanto más profundamente se manifiesten esas contradicciones, más desarrolladas estarán; más importante y amplia podrá ser la plenitud del tiempo en las representaciones del artista. Gérmenes de esa unidad del tiempo los hemos visto en la novela de aventuras y costumbres. Sin embargo, eran demasiado débiles para impedir del todo la desintegración novelística de las formas de la gran épica.

Se hace necesario que nos detengamos aquí en un rasgo de la percepción del tiempo que ha ejercido una influencia colosal y definitoria en la evolución de las formas e imágenes literarias.

Este rasgo se manifiesta primordialmente en el llamado *hipérbaton histórico*. La esencia de ese hipérbaton se reduce al hecho de que el pensamiento mitológico y artístico ubique en el pasado categorías tales como meta, ideal, justicia, perfección, estado de armonía del hombre y de la sociedad, etc. Los mitos acerca del paraíso, la Edad de Oro, el siglo heroico, la verdad antigua, las representaciones más tardías del estado natural, los derechos naturales innatos, etc., son expresiones de ese hipérbaton histórico. Definiéndolo de manera un tanto más simplificada, podemos decir que consiste en representar como existente en el pasado lo que, de hecho, sólo puede o debe ser realizado en el futuro; lo que, en esencia, constituye una meta, un imperativo y, en ningún caso, la realidad del pasado.

Esta original «permuta», «inversión» del tiempo, característica del pensamiento mitológico y artístico de diferentes épocas de la evolución de la humanidad, se define por medio de una noción especial del tiempo, principalmente del futuro. A costa del futuro se enriquecía el presente, y, especialmente, el pasado. La fuerza y demostrabilidad de la realidad, de la actualidad, pertenecen sólo al presente y al pasado —al «es» y «ha sido»—; al futuro le pertenece otra realidad, por decirlo así, más efímera: «será» carece de materialidad y consistencia, de la ponderabilidad real que le es propia al «ser» y al «ha sido». El futuro no es idéntico al presente ni al pasado, y, sea cual sea la magnitud de la duración con que

haya sido concebida, carece de contenido concreto, se halla un tanto vacío y rarificado; porque todo lo que es positivo, ideal, necesario, deseado, se atribuye mediante hipérbaton al pasado, o parcialmente al presente; porque de esta manera todo ello adquiere un mayor peso, se convierte en más real y convincente. Para dotar a un cierto ideal del atributo de veridicidad, se le concibe como si ya hubiera existido alguna vez en la Edad de Oro en «estado natural», o como existente en el presente, en algún lugar situado «más allá de los treinta y nueve reinados, más allá de los mares océanos»: si no sobre la tierra, bajo tierra; si no bajo tierra, en el cielo. Se prefiere sobreedificar la realidad, el presente, en lo vertical, hacia arriba y hacia abajo, antes que avanzar horizontalmente en el tiempo. Aunque esas sobreedificaciones verticales se anuncian como ideales, del otro mundo, eternas, atemporales, tal atemporalidad y eternidad están concebidas como simultáneas con el momento dado, con el presente, es decir, como algo contemporáneo, como algo que ya existe, que es mejor que el futuro que todavía no existe y que no ha existido aun. El hipérbaton histórico, en el sentido estricto de la palabra, prefiere, desde el punto de vista de la realidad, el pasado al futuro, como más ponderable y más denso. Pero las sobreedificaciones verticales, del otro mundo, prefieren, antes que al pasado, lo extratemporal y lo eterno, como algo ya existente, como algo ya contemporáneo. Cada una de esas formas vacía y rarifica, a su manera, el futuro, lo desangra. En las correspondientes teorías filosóficas, al hipérbaton histórico le atañe la proclamación de los «comienzos» como fuentes no contaminadas, puras, de toda la existencia, y la de los valores eternos, de las formas ideales atemporales de la existencia.

Otra forma en la que se manifiesta la misma actitud ante el futuro es la escatología. El futuro se vacía en este caso de otra manera. Se le concibe como el final de todo lo que existe, como el final de la existencia (en sus formas pasadas y presentes). A la respectiva actitud le es indiferente si el final está concebido como una catástrofe y una destrucción puras, como el nuevo caos, el crepúsculo de los dioses o la llegada del reino divino; lo importante es el hecho de que a todo lo existente le llega su final; que es, además, un final relativamente cercano. La escatología siempre representa ese final de tal manera, que desprecie el fragmento de futuro que separa el presente de dicho final, que le haga perder importancia e interés: es una continuación inútil de un presente de duración indefinida.

Así son las formas específicas de la actitud mitológica y artística ante el futuro. En todas esas formas, el futuro real es vaciado y desangrado. Sin embargo, en el marco de cada una de ellas son posibles variantes concretas, de valor diferente.

Pero, antes de referirnos a determinadas variantes, es necesario precisar la actitud de todas esas formas hacia el futuro real. Pues, para dichas formas, todo se reduce al futuro real, a lo que todavía no existe pero que será. En esencia, tienden a hacer real lo que se considera necesario y auténtico, proporcionarle existencia, implicarlo en el tiempo, oponerlo, como algo realmente existente y a la vez auténtico, a la realidad presente, que también existe pero es mala, no es auténtica.

Las imágenes de ese futuro se ubicaban inevitablemente en el pasado, o se transferían a alguna parte «más allá de los treinta y nueve reinados, más allá de los mares océanos»; su desemejanza con la cruel y malvada realidad se medía por su lejanía temporal o espacial. Pero esas imágenes no se extraían del tiempo como tal, no se separaban de la realidad material local. Al contrario; por decirlo así, toda la energía del futuro esperado, presentido, hacía que se intensificasen mucho las imágenes de la realidad material presente y, en primer lugar, la imagen del hombre vivo, material: los hombres crecían a costa del futuro, se hacían *bogatyrí** en comparación con sus contemporáneos («*bogatyrí* no sois vosotros»**), se le atribuía una fuerza física y una capacidad de trabajo nunca vistas, se heroizaba su lucha con la naturaleza, su inteligencia realista y lúcida, e, incluso, su sano apetito y su sed. Aquí, la estatua, la fuerza y la importancia, ideales, del hombre, no se alejaban nunca de las dimensiones espaciales y la duración temporal. Un gran hombre era también grande desde el punto de vista físico, andaba a grandes zancadas, exigía un espacio amplio, y vivía, en el tiempo, una vida física real y larga. Es verdad que este gran hombre, sufría a veces, en algunas formas del folclore, una metamorfosis que le hacía volverse pequeño y no le permitía realizar su significación en el espacio y en el tiempo (se acostaba como el sol; descendía al infierno, bajo tierra); pero, finalmente, siempre acababa por realizar toda la plenitud de su significación en el espacio y en el tiempo, se hacía alto y longevo. Hemos simplificado un tanto este rasgo del auténtico folclore, pero nos parece impor-

* *Bogatyrí*, plural de *bogatyr* (héroe de la épica rusa). *(N. de los T.)*
** Verso del poema «Borodinó», de Lérmontov. *(N. de los T.)*

tante subrayar que ese folclore no cuenta con un ideal hostil al espacio y al tiempo. En última instancia, todo lo que es significativo puede y debe ser significativo, tanto en el espacio como en el tiempo. El hombre folclórico necesita, para realizarse, un espacio y un tiempo, está por completo inmerso en ellos, y se siente cómodo ahí. La oposición premeditada entre la grandeza ideal y las proporciones físicas (en el sentido amplio de la palabra) le es totalmente ajena al folclore, al igual que el envolvimiento de esa grandeza ideal en formas espacio-temporales míseras con el fin de rebajar el espacio y el tiempo. En ese sentido, es necesario destacar un rasgo más del auténtico folclore: aquí, el hombre es grande por sí mismo, y no a costa de los demás; es alto y fuerte por sí mismo; él solo puede repeler con éxito a todo un ejército de enemigos (como Cú Chulaínn durante la hivernación de los ulidios*); es exactamente lo contrario del pequeño rey que reina sobre un pueblo grande; él mismo es ese pueblo grande, grande por sí mismo. Tan sólo esclaviza a la naturaleza, y únicamente es servido por los animales (pero ni siquiera éstos son esclavos suyos).

Ese crecimiento espacio-temporal del hombre en la realidad (material) local, no sólo se manifiesta en el folclore bajo la forma de estatura y fuerza física reveladas por nosotros, sino también bajo otras formas muy diversas y sutiles; pero su lógica es siempre la misma: es el desarrollo recto y honesto del hombre, por sus propios medios, en el mundo real presente, sin ninguna falsa humillación, sin ningún tipo de compensaciones ideales por la debilidad y la pobreza. De otras formas de expresión de tal desarrollo humano, que se manifiestan en todos los sentidos, hablaremos en especial en el marco del análisis de la genial novela de Rabelais.

La fantasía del folclore es por eso una fantasía realista: no sobrepasa en nada los límites del mundo real, material; no llena las lagunas con ningún tipo de momentos ideales, del otro mundo; trabaja en las inmensidades del espacio y del tiempo, es capaz de percibir esas inmensidades y utilizarlas ampliamente. Tal fantasía se basa en las posibilidades reales del desarrollo humano: posibilidades no en el sentido de un programa de acción práctica inmediata, sino en el sentido de posibilidades-necesidades del hombre, de exigencias eternas, imposibles de separar de la naturaleza humana real. Esas exigencias existirán siempre mientras exista el

---

* Cú Chulaínn, héroe mítico, protagonista principal en las sagas del llamado ciclo ulidio (del Ulster). *(N. de los T.)*

hombre, no pueden ser reprimidas, son tan reales como la naturaleza humana; por eso, antes o después, han de abrirse camino hacia una realización plena.

Por todo ello, el realismo folclórico es una fuente inagotable para toda la literatura culta, incluida la novela. Esa fuente de realismo tuvo especial importancia en la Edad Media y, principalmente, en el Renacimiento; pero sobre este problema volveremos todavía, en el marco del análisis del libro de Rabelais.

V. La novela caballeresca

Vamos a referirnos brevemente a las particularidades del tiempo y, por lo tanto del cronotopo, en la novela caballeresca (nos vemos obligados a renunciar al análisis particularizado de las obras).

La novela caballeresca opera con el tiempo de la aventura —básicamente con el del tipo griego—, aunque en algunas novelas haya una mayor aproximación al tipo apuleyano de novela de aventuras y costumbres (especialmente en *Parsifal*, de Wolfram Von Eschenbach). El tiempo se reparte en una serie de fragmentos-aventuras, en cuyo interior está organizado técnica y abstractamente, siendo también de orden técnico su ligazón con el espacio. Encontramos aquí la misma simultaneidad y non simultaneidad casuales de los fenómenos, el mismo juego con la lejanía y la cercanía, las mismas demoras. También el cronotopo de esta novela —un mundo ajeno, variado y algo abstracto— se parece al griego. El mismo papel organizador juega aquí la puesta a prueba de las identidades de los héroes (y de las cosas), básicamente de la fidelidad en el amor y de la fidelidad al deber-código caballeresco. Inevitablemente, también aparecen los aspectos ligados a la idea de la identidad: muertes ficticias, reconocimiento-no reconocimiento, cambio de nombres, etc., (y un juego más complicado con la identidad; por ejemplo, las dos Isoldas —la amada y la no amada—, en *Tristán*). Encontramos igualmente motivos fantástico-orientales, ligados (en última instancia) a la identidad: todo tipo de encantamientos, que excluyen temporalmente al hombre de los acontecimientos, y lo transfieren a otro mundo.

Pero junto a esto, en el tiempo de la aventura de las novelas caballerescas (y por lo tanto, en su cronotopo) existe algo esen-

cialmente nuevo. En todos los tiempos de la aventura tiene lugar la intervención del suceso, del destino, de los dioses, etc. Porque en ese mismo tiempo aparecen los tiempos de ruptura (apareció en el hiato) de las series temporales normales, reales, necesarias, cuando esa necesidad (sea cual sea) es transgredida de *repente* y los acontecimientos toman un curso inesperado e imprevisible. En las novelas caballerescas, este «de repente», como si se normalizase, se transforma en algo determinante por completo y casi corriente. El mundo entero se transforma en milagroso, y el milagro mismo se transforma en algo corriente (sin dejar de ser milagroso). La imprevisibilidad misma cuando es permanente deja de ser imprevisible. Lo imprevisible es esperado, y se espera sólo lo imprevisible. El mundo entero es trasladado a la categoría del «de repente», a la categoría de la casualidad milagrosa e inesperada. El héroe de las novelas griegas aspiraba a restablecer la legitimidad, a juntar de nuevo los eslabones rotos del curso normal de la vida, a salir del juego de la casualidad y volver a la vida corriente, normal (es verdad que fuera ya del marco de la novela); sufría las aventuras como desastres que le venían impuestos, pero él no era un aventurero, no las buscaba (en ese sentido, carecía de iniciativa). El héroe de la novela caballeresca se lanza a las aventuras porque la aventura es su propio elemento, el mundo para él sólo existe bajo el signo del «de repente» milagroso, siendo éste el estado normal del mundo. Es un aventurero, pero un aventurero desinteresado (aventurero, naturalmente, no en el sentido tardío de la palabra; es decir, no en el sentido del hombre que persigue con lucidez sus objetivos por caminos no corrientes). Por esencia, el héroe sólo puede vivir en ese mundo de casualidades milagrosas, y conservar en ellas su identidad. Su «código» mismo, mediante el cual se mide su identidad, está destinado precisamente a ese mundo de casualidades milagrosas.

Incluso el colorido del suceso —de todas esas simultaneidades y no simultaneidades casuales— es en la novela caballeresca distinto al de la novela griega. Ahí está el mecanismo desnudo de divergencias y convergencias temporales en un espacio abstracto, lleno de rarezas y curiosidades. En este caso, sin embargo, el suceso tiene todo el atractivo de lo milagroso y de lo misterioso, se personifica en la imagen de las hadas buenas y malas, de los hechiceros buenos y malos, acecha en boscajes y castillos encantados, etc. En la mayoría de los casos, el héroe no está viviendo «calamidades», interesantes sólo para los lectores, sino «aventuras

milagrosas» interesantes (y atractivas) también para él mismo. La aventura adquiere un tono nuevo en relación con todo ese mundo milagroso donde tiene lugar.

Luego, en este mundo milagroso se llevan a cabo hazañas con las que los héroes mismos se *glorifican*, y con las que *glorifican* a otros (a su señor, a su dama). El momento de la hazaña diferencia claramente la aventura caballeresca de la griega, y la acerca a la *aventura épica*. El momento de *la gloria, de la glorificación*, era también totalmente ajeno a la novela griega, y acerca, igualmente, la novela caballeresca a la épica.

A diferencia de los héroes de la novela griega, los héroes de la novela caballeresca están *individualizados*, y son, a su vez, representativos. Los héroes de las diversas novelas griegas se parecen entre sí, pero llevan nombres diferentes; sobre cada uno de ellos solamente se puede escribir una única novela; en torno suyo no pueden crearse ciclos, variantes, series de novelas pertenecientes a diversos autores; cada uno de ellos es propiedad personal de su autor, y le pertenece como si fuera un objeto. Ninguno de estos, como hemos visto, representa a nada ni a nadie, van «a su aire». Los héroes de las novelas caballerescas no se parecen, en absoluto, entre sí; ni en el físico, ni en el destino. Lancelot no se parece en nada a Parsifal; Parsifal no se parece a Tristán. En cambio, sobre cada uno de ellos se han escrito varias novelas. Hablando estrictamente, no son héroes de novelas aisladas (y de hecho, hablando con rigor, no existen en general las novelas caballerescas individuales, *aisladas*, cerradas en sí mismas); son héroes de *ciclos*. Como es natural, tampoco estos héroes pertenecen a determinados novelistas en tanto que propiedad particular (no se trata, como es lógico, de que no existan derechos de autor, ni todo lo que tiene relación con esto); al igual que los héroes épicos, pertenecen al tesoro común de las imágenes (si bien es verdad que al tesoro internacional, y no, como la épica, al nacional).

Finalmente, el héroe y ese mundo milagroso en el que actúa están elaborados de una sola pieza, no existen divergencias entre ellos. Es verdad que ese mundo no es una patria nacional; es siempre igual de ajeno (sin que esa ajenidad esté acentuada); el héroe pasa de un país a otro, entra en contacto con diversos señores feudales, atraviesa mares; pero el mundo es siempre el mismo, lo llena la misma gloria, la misma concepción del heroísmo y la deshonra; en ese mundo, el héroe puede cubrirse él

mismo de gloria y a los demás; en todas partes se glorifican los mismos nombres célebres.

En ese mundo, el héroe «está en casa» (pero no en su patria); es tan milagroso como ese mundo: milagroso es su origen, milagrosas son las circunstancias de su nacimiento, de su niñez y de su juventud, milagrosa es su naturaleza física, etc. Es parte consustancial de ese mundo milagroso, y su mejor representante.

Todos estos rasgos diferencian claramente la novela caballeresca de aventuras de la novela griega, y la acercan a la épica. En sus inicios, la novela caballeresca en verso se sitúa, de hecho, en la frontera entre la épica y la novela. Con esto se define también el especial lugar que tiene en la historia de la novela. Los rasgos señalados determinan igualmente el cronotopo específico de este tipo de novela: *un mundo milagroso en el tiempo de la aventura*.

En cierto modo este cronotopo está delimitado de manera muy consecuente. Les son propias no ya las rarezas y las curiosidades, sino lo milagroso; cada objeto —arma, vestimenta, fuente, puente, etc.— tiene en él ciertos poderes mágicos o, simplemente, está encantado. En ese mundo existe también mucha simbología; pero ésta no constituye un simple jeroglífico, sino que se aproxima a la simbología fantástica oriental.

De acuerdo con esto se compone el tiempo mismo de la aventura en la novela caballeresca. En la novela griega, dentro de los límites de las aventuras aisladas, el tiempo era verosímil desde el punto de vista técnico: el día era igual al día, la hora a la hora. En la novela caballeresca, el tiempo mismo se convierte, en cierta medida, en milagroso, aparece el hiperbolismo fantástico del tiempo, las horas se alargan, los días se comprimen hasta las dimensiones de un instante, y el tiempo mismo puede estar encantado; aparece también aquí la influencia de los sueños en el tiempo, es decir, la desnaturalización específica, característica de los sueños, de las perspectivas temporales; los sueños ya no son sólo un elemento del contenido, sino que empiezan a desempeñar también una función formativa, igual a la de las «visiones» (una forma con función organizativa, muy importante en la literatura medieval), analogas a los sueños[10]. En general, aparece en la no-

[10] La modalidad externa de construcción en forma de sueño y de visión nocturna, era también conocida, como es natural, en la antigüedad. Basta con mencionar a Luciano y su *Sueño* (autobiografía en forma de sueño de un acontecimiento crucial de la vida). Pero está ausente, en este caso, la lógica interior específica del sueño.

vela caballeresca el *juego subjetivo con el tiempo*, sus expansiones y compresiones lírico emocionales (junto a las deformaciones fantásticas y a las del sueño, señaladas más arriba), la desaparición de acontecimientos enteros como si no hubieran existido (así, en «Parsifal» desaparece, y se convierte en inexistente, el acontecimiento de Mont Salvat, cuando el héroe no reconoce al rey), etc. Tal juego subjetivo es totalmente ajeno a la antigüedad. En la novela griega, dentro del límite de las aventuras aisladas, el tiempo se distinguía mediante una precisión rigurosa y lúcida. La antigüedad tenía un profundo respeto por el tiempo (se santificaba el tiempo mediante mitos), y no se permitía el juego subjetivo con éste.

A ese juego subjetivo con el tiempo, a esa transgresión de las correlaciones y perspectivas temporales elementales, le corresponde, en el cronotopo del mundo milagroso, un juego análogo con el espacio, una transgresión análoga de las relaciones y perspectivas espaciales elementales. Además, en la mayoría de los casos, no se manifiesta, en absoluto, la libertad positiva fantástico-folclórica del hombre en el espacio, sino la desnaturalización emotivo-subjetiva, y en parte simbólica, del espacio.

Así es la novela caballeresca. Posteriormente, la integridad casi épica y la unidad del cronotopo del mundo milagroso se desagregan (ya en el período tardío de la novela caballeresca en prosa, cuando se han fortalecido los elementos de la novela griega), y nunca más volverán a recomponerse por entero. Pero los elementos aislados de este cronotopo específico, en particular el juego subjetivo con las perspectivas espacio-temporales, resucitarán con bastante frecuencia (como es natural, con algunos cambios en sus funciones) en la historia posterior de la novela: en los románticos (por ejemplo, en *Enrique de Ofterdingen*, de Novalis), en los simbolistas, en los expresionistas (por ejemplo, el juego con el tiempo, conducido muy finamente desde el punto de vista psicológico, en *El Golem*, de Meyrink), y, parcialmente, en los surrealistas.

Al final de la Edad Media aparecen obras pertenecientes a un género especial: enciclopédicas (y sintetizadoras) por su contenido, y construidas en forma de «visiones». Pensamos en *La novela de la rosa* (Guillaume de Lorris) y su continuación (Jean de Meung), *Pedro el labrador* (Langland) y, finalmente, la *Divina Comedia*.

En lo que respecta al problema del tiempo, estas obras tienen un gran interés; pero nosotros nos referiremos únicamente a lo que es más general y esencial en ellas.

La influencia de la verticalidad medieval del otro mundo es aquí extremadamente fuerte. El mundo entero espacio-temporal es sometido a una interpretación simbólica. Puede decirse que el tiempo es eliminado casi por completo de la acción de la obra. Pues se trata de una «visión» que, en tiempo real, dura muy poco, mientras que el sentido de lo que aparece en esa «visión» es extratemporal (aunque haya una referencia al tiempo). En Dante, el tiempo real de la visión y su coincidencia con un determinado momento del tiempo biográfico (el tiempo de la vida humana) e histórico, tiene un carácter meramente simbólico. Todo lo que es espacio-temporal (tanto las imágenes de las personas y de las cosas, como las acciones), tiene, o bien un carácter alegórico (básicamente, en *La novela de la rosa*), o bien simbólico (parcialmente, en Langland, y, en mayor medida, en Dante).

Lo que destaca más en estas obras es el hecho de que en su base (especialmente en las dos últimas) exista un sentimiento muy agudo de las contradicciones de la época, que habían llegado a madurar plenamente, y, en el fondo, el sentimiento del final de la época. De aquí proviene también la tendencia a ofrecer una síntesis crítica de la época. Tal síntesis exige la presentación en la obra de toda la diversidad contradictoria de la época. Y esa diversidad contradictoria ha de ser confrontada y mostrada en el contexto de un solo aspecto. Langland junta en un prado (durante la peste), y luego en torno a la figura de Pedro Labrador, a representantes de todos los estamentos y estratos sociales de la sociedad feudal, desde el rey hasta el mendigo; a representantes de todas las profesiones, de todas las corrientes ideológicas; y todos ellos participan en la representación simbólica (el peregrinaje de Pedro Labrador en busca de la verdad, la ayuda que le proporcionan en el trabajo agrícola, etc.). Esa diversidad contradictoria es en esencia profundamente histórica, tanto en Langland como en Dante. Pero Langland y, especialmente, Dante, la elevan y la hacen descender, la alargan por la vertical. Dante realiza al pie de la letra, y con consecuencia y fuerza geniales, ese alargamiento del mundo (histórico, en esencia) por la vertical. Construye un cuadro plástico impresionante de un mundo que vive intensamente y se mueve por la vertical, hacia arriba y hacia abajo: los nueve círculos del infierno, bajo tierra; sobre ellos, los siete círculos del purgatorio; encima de estos, los diez cielos. Abajo está la materialidad ordinaria de las personas y las cosas; arriba, tan sólo la luz y la voz. La lógica temporal de este mundo vertical es la simultaneidad pura de

todas las cosas (o la «coexistencia de todas las cosas en la eternidad»). Todo lo que está separado en la tierra por el tiempo, se reúne en la eternidad en la simultaneidad pura de la coexistencia. Esas divisiones, esos «antes» y «después» introducidos por el tiempo, no tienen importancia; para entender el mundo, han de ser deshechados; todo debe ser comparado *al mismo tiempo,* es decir, en la porción de un solo momento; el mundo entero debe ser visto como *simultáneo.* Sólo en la simultaneidad pura o, lo que es lo mismo, en la atemporalidad, puede revelarse el sentido auténtico de lo que ha sido, lo que es y lo que será; porque lo que los separaba —el tiempo— carece de auténtica realidad y de fuerza interpretativa. Hacer simultáneo lo no simultáneo, y sustituir todas las divisiones y relaciones temporales-históricas por divisiones y relaciones puramente semánticas, atemporales-jerárquicas, fue la aspiración constructiva-formal de Dante, que determinó una construcción de la imagen del mundo en la vertical pura.

Pero al mismo tiempo, las imágenes de la gente que llena (puebla) ese mundo vertical son profundamente históricas, los signos del tiempo, las huellas de la época, están imprimidos en cada persona. Es más: en esta jerarquía vertical está también implícita la concepción histórica y política de Dante, su comprensión de las fuerzas progresistas y reaccionarias en la evolución histórica (una comprensión muy profunda). Por eso, las imágenes y las ideas que llenan ese mundo vertical, están animadas de una fuerte tendencia a salirse de él y llegar a la horizontalidad histórica productiva; a situarse no en dirección a arriba, sino hacia adelante. Todas las imágenes están dominadas por las potencias históricas y, por eso, se inclinan decididamente a participar en el acontecimiento histórico, en el cronotopo histórico-temporal. Pero la fuerte voluntad del artista las obliga a ocupar un lugar eterno y estático en la vertical atemporal. Parcialmente, esas potencias temporales se realizan en algunos relatos acabados, de tipo novelístico. Tales relatos, como la historia de Francesca y Paolo, la del conde Ugolino y la del arzobispo Ruggieri, son como ramificaciones horizontales, cargadas de tiempo, de la vertical atemporal del universo dantesco.

De ahí la tensión excepcional de todo el universo dantesco. Esa tensión viene dada por la lucha entre el tiempo histórico vivo y lo ideal atemporal, perteneciente al mundo del más allá. Es como si la vertical comprimiera en sí misma a la horizontal, que tiende fuertemente hacia adelante. Entre el principio formal-cons-

tructivo del todo y la forma histórico-temporal de las imágenes aisladas, existe una contradicción y una oposición. Pero esa misma lucha y la tensión profunda en su resolución artística, hace que sea excepcional la obra de Dante por la fuerza con que expresa la época, o, más exactamente, la frontera entre las dos épocas.

En la historia posterior de la literatura, el cronotopo vertical de Dante ya no ha renacido nunca con el mismo rigor y la misma consecuencia. Pero se ha intentado, en innumerables casos, resolver las contradicciones históricas, por la vertical, por decirlo así, del sentido atemporal; se ha intentado negar la fuerza interpretativa esencial del «antes» y del «después», es decir, de las divisiones y relaciones temporales (desde ese punto de vista todo lo que es esencial puede ser simultáneo); descubrir el mundo en la sección de la simultaneidad pura y de la coexistencia (rechazar la «in absencia» histórica de la interpretación). Después de Dante, el intento más profundo y sistemático en esa dirección lo ha realizado Dostoievski.

VI. Las funciones del pícaro, el bufón y el tonto en la novela

A la vez que las formas de la gran literatura, se desarrollan en la Edad Media las formas folclóricas y semifolclóricas de carácter satírico y paródico. En parte, tales formas tienden a la ciclicidad; aparecen las epopeyas satírico paródicas. En esa literatura de los bajos estratos sociales de la Edad Media ocupan el primer plano tres figuras ,que han tenido una gran significación en la evolución posterior de la novela europea. Estas figuras son: *el pícaro, el bufón y el tonto*. Como es natural, dichas figuras no son, en absoluto, nuevas, ya que eran conocidas en la antigüedad y en el Oriente antiguo. Si lanzáramos la sonda en la historia de estas imágenes, en ningún caso alcanzaría el fondo del origen de las mismas, de tan profundo que es. El significado cultural de las correspondientes máscaras antiguas se halla relativamente cercano, bajo la fuerte luz del día histórico; éstas se sumergen, más adelante, en las profundidades del folclore de antes de la aparición de las clases. Pero aquí, al igual que en el conjunto del presente trabajo, no nos interesa el problema de la génesis, sino únicamente las funciones especiales que desempeñan dichas figuras en la li-

teratura de la Edad Media tardía, que ejercerán luego una influencia esencial en la evolución de la novela europea.

El pícaro, el bufón y el tonto crean en torno suyo microuniversos especiales, cronotopos especiales. Todas estas figuras no han ocupado ningún lugar de cierta importancia en los cronotopos y épocas analizados por nosotros (parcialmente, sólo en el cronotopo de aventuras y costumbres). Esas figuras, en primer lugar, llevan con ellas a la literatura una relación muy estrecha con los tablados teatrales de las plazas públicas, con las máscaras de los espectáculos de esas plazas; están ligadas a una función especial, muy importante, de la plaza pública. En segundo lugar —cosa que tiene, sin duda, relación con lo anterior— la existencia misma de tales figuras no tiene sentido propio, sino *figurado:* su mismo aspecto exterior, todo lo que hacen y dicen no tiene sentido directo, sino figurado, a veces contrario; no pueden ser entendidas literalmente, no son lo que parecen. Finalmente, en tercer lugar —y esto deriva de los dos aspectos anteriores—, su existencia es reflejo de alguna otra existencia; es, además, un reflejo indirecto. Son los comediantes de la vida, su existencia coincide con su papel, y no existen fuera de ese papel.

Tienen la peculiar particularidad, y el derecho, de ser *ajenos* a ese mundo; no se solidarizan con ninguna de las situaciones de la vida de este mundo, no les conviene ninguna, porque ven el reverso de cada situación y su falsedad. Tan sólo pueden, por ello, utilizar toda situación en la vida como una máscara. El pícaro aún conserva lazos que le unen a la realidad; el bufón y el tonto «no son de este mundo», y tienen, por ello, derechos y privilegios especiales. Esas figuras se ríen de los demás y también los demás se ríen de ellas. Su risa tiene el carácter de risa popular, de plaza pública. Restablecen el carácter público de la figura humana, ya que la existencia de dichas figuras como tales, se manifiesta, por entero y hasta el final, hacia el exterior: lo exponen todo, por decirlo así, en la plaza; toda su función se reduce a esa exteriorización (aunque no de su propia existencia, sino de una existencia ajena, reflejada; pero tampoco tienen otra). Con esto se crea una modalidad especial de exteriorización del hombre por medio de la risa paródica.

Cuando esas figuras permanecen en los escenarios reales son totalmente comprehensibles; y tan habituales, que no parecen provocar ningún tipo de problema. Pero de los escenarios públicos han pasado a la literatura, llevando consigo todos los rasgos

propios que hemos señalado. Aquí —en la literatura novelesca— sufren también una serie de transformaciones, transformando a su vez algunos elementos importantes de la novela.

Nosotros aquí tan sólo podemos referirnos parcialmene a este problema tan complejo, en la medida en que es indispensable para el análisis posterior de algunas formas de la novela (especialmente en Rabelais, y, parcialmente, en Goethe).

La influencia transformadora de las figuras analizadas se ejerció en dos direcciones. En primer lugar, influenciaron la posición del autor mismo en la novela (y también su imagen, si ésta se revelaba de alguna manera en la novela), así como su punto de vista.

Pues la posición del autor de la novela ante la vida representada es, generalmente, muy compleja y problemática en comparación con la épica, el drama y la lírica. El problema general de la paternidad personal del autor (problema nuevo y específico, en lo esencial, porque la literatura «personal», «de autor», sólo era por el momento una gota en el mar de la literatura popular impersonal), se complica aquí con la necesidad de poseer alguna máscara importante, no inventada, que defina tanto la posición del autor ante la vida representada (*cómo y desde dónde* él —una persona particular— ve y desvela toda esa vida privada), como frente al lector, al público (en calidad de qué viene a «desenmascarar» la vida: en calidad de juez, «secretario de actas, político, predicador, bufón, etc.)». Naturalmente que tales problemas se plantean para todo tipo de paternidad personal del autor, y nunca podrán ser resueltos mediante el término «literato profesional»; pero en otros géneros literarios (épica, lírica, drama), tales problemas se plantean en el plano filosófico, cultural o socio político; la posición inmediata del autor, el necesario punto de vista para la elaboración del material, vienen dados por el género mismo: por el drama, la lírica y sus variantes; en ese caso, tal posición creadora inmediata es inmanente a los géneros mismos. El género novelesco no se beneficia de dicha posición inmanente. Se puede publicar un auténtico diario personal, y llamarlo novela; bajo la misma denominación se puede publicar un fajo de documentos, cartas particulares (novela epistolar), un manuscrito «escrito por no se sabe quién, ni para qué, y encontrado no se sabe dónde». Por eso, para la novela, el problema de la paternidad no sólo se plantea en el plano general, igual que para otros géneros, sino también en el plano de la forma del género. Hemos abordado parcialmente este

problema al hablar de las formas de observación y de escucha en secreto de la vida particular.

El novelista tiene necesidad de alguna máscara esencial formal, de género, que defina tanto su posición para observar la vida, como su posición para hacer pública esa vida.

Aquí, precisamente, las máscaras de bufón y de tonto, transformadas —como es natural— de diversas maneras, vienen a ayudar al novelista. Esas máscaras no son inventadas, tienen raíces populares muy profundas, están vinculadas al pueblo por medio de los privilegios santificados de *no participación* del bufón en la vida y la *intangibilidad* de su discurso; están vinculadas al cronotopo de la plaza pública y a los tablados teatrales. Todo esto es muy importante para el género novelesco. Ha sido encontrada la forma de existencia del hombre-participante, indiferente a la vida, eterno espía y reflejo de esa vida; y han sido encontradas formas específicas de reflejo de la vida: la publicación. (Además, también la publicación de las esferas específicamente privadas de la vida —por ejemplo de la sexual—, es una de las funciones más antiguas del bufón. Cfr. la descripción del carnaval en Goethe.)

En relación con esto, un elemento importante es el sentido indirecto, figurativo, de la imagen completa del hombre, su carácter totalmente alegórico. Este elemento está, sin duda alguna, relacionado con la metamorfosis. El bufón y el tonto constituyen la metamorfosis del rey y del dios, que se encuentran en el infierno, en la muerte (Cfr. el elemento análogo de la metamorfosis del dios y del rey en esclavo, criminal y bufón en las saturnalias romanas y en las pasiones del Señor cristianas). El hombre es presentado aquí alegóricamente. Tal *estado alegórico* tiene una importancia colosal para la construcción de la novela.

Todo esto adquiere un relieve especial porque se convierte en uno de los objetivos más importantes de la novela: el desenmascaramiento de toda convencionalidad, de la convencionalidad viciada y falsa existente en el marco de todas las relaciones humanas.

Esa convencionalidad viciada, que ha impregnado la vida humana, es ante todo un sistema feudal y una ideología feudal, con su desprecio hacia todo lo que es espacio-temporal. La hipocresía y la mentira han penetrado todas las relaciones humanas. Las funciones sanas, «naturales», de la naturaleza humana, se realizaban, por decirlo así, de contrabando y a lo salvaje, porque no estaban santificadas por la ideología. Eso introducía en la vida

humana falsedad y duplicidad. Todas las formas ideológico-institucionales se hacían hipócritas y mentirosas en cuanto la vida real, sin interpretación ideológica, se convertía en rudimentaria, animal.

En los *fabliau* y en los *shvanka*, en las farsas y en los ciclos satírico-paródicos, tiene lugar una lucha contra el ambiente feudal y contra la convencionalidad viciada, contra la mentira que ha invadido las relaciones humanas. A estos les son opuestas, como fuerza desenmascaradora, la inteligencia lúcida, alegre e ingeniosa del pícaro (en la figura de villano, de pequeño artesano de la ciudad, de joven clérigo errante, y, en general, en la figura del vagabundo desclasado), las burlas paródicas del bufón y la incomprensión ingeniosa del tonto. A la mentira grave y sombría se le opone el engaño alegre del pícaro; a la falsedad e hipocresía interesada, la simpleza desinteresada y la sana incomprensión del tonto; y al convencionalismo y la falsedad, en general, la forma desenmascaradora sintética (paródica) por medio de la cual se expresa el bufón.

Esa lucha contra el convencionalismo es continuada por la novela sobre una base más profunda y más de principio. En ese sentido, la primera línea, la línea de la transformación por el autor, utiliza las figuras del bufón y del tonto (que no comprenden el feo convencionalismo de la ingenuidad). Esas máscaras adquieren una importancia excepcional en la lucha contra el convencionalismo y la inadecuación (para el hombre auténtico) de todas las formas de vida existentes. Ofrecen una gran libertad: libertad de no entender, de equivocarse, de imitar, de hiperbolizar la vida; libertad de hablar parodiando, de no ser exacto, de no ser uno mismo; libertad para pasar la vida a través del cronotopo intermediario de los escenarios teatrales, de representar la vida como una comedia, y a los hombres como actores; libertad para arrancar las máscaras de otros; libertad para insultar con injurias de fondo (casi rituales); finalmente, libertad para hacer de dominio público la vida privada y sus aspectos más recónditos.

La segunda dirección en la transformación de las figuras del pícaro, del bufón y del tonto, es su introducción en el contenido de la novela como personajes esenciales (tal y como son o transformados).

Con mucha frecuencia, las dos orientaciones de utilización de esas figuras van unidas; tanto más, cuanto que el héroe principal es casi siempre portador del punto de vista del autor.

En una forma u otra, en una u otra medida, todos los aspectos analizados por nosotros se manifiestan en la «novela picaresca», en *Don Quijote*, en Quevedo, en Rabelais, en la sátira humanística alemana (Erasmo, Brandt, Murner, Moscherosch, Wickram), en Grimmelshausen, en Charles Sorel (*El pastor extravagante* y, parcialmente, *Francion*), en Scarron, en Lessage y en Marivaux; luego, en la época de los iluministas: en Voltaire (con especial claridad, en *Cándido*), en Fielding (*Joseph Andrews, La historia de Jonathan Wild el Grande* y, en parte, *La historia de Tom Jones, expósito*), parcialmente en Smollett y, especialmente, en Swift.

Es característico el hecho de que el *hombre interior* —la subjetividad «natural» pura— sólo pudiese ser revelado con la ayuda de las figuras del bufón y del tonto, porque no era posible encontrar para él una forma adecuada de vida, directa (non alegórica, desde el punto de vista de la vida práctica). Aparece la figura del *excéntrico*, que ha desempeñado un papel muy importante en la historia de la novela: en Sterne, Goldsmith, Hippel, Jean Paul, Dickens, etc. La extravagancia específica, el «shandyismo» (el término es del mismo Sterne) se convierte en una forma importante para revelar al «hombre interior», la «subjetividad libre y autosuficiente», forma análoga al «pantagruelismo», que sirvió para revelar al hombre exterior unitario en la época del Renacimiento.

La forma de la «incomprensión» —intencional en el autor y sincera e ingenua en los personajes— constituye casi siempre un elemento organizador cuando se trata de desenmascarar el convencionalismo viciado. Ese convencionalismo desenmascarado —en la vida cotidiana, en la moral, en la política, en el arte, etc.— es representado generalmente desde el punto de vista del hombre no implicado en él, y que no lo entiende. La forma de la «incomprensión» ha sido ampliamente utilizada en el siglo XVIII para desenmascarar la «irracionalidad feudal» (es archiconocida su utilización por Voltaire; citaré también las *Cartas persas*, de Montesquieu, que han hecho proliferar todo un género de cartas exóticas análogas, representando el sistema social francés desde el punto de vista del extranjero que no lo entiende; esta forma es ampliamente utilizada por Swift, en su *Gulliver*). Dicha forma ha sido también muy utilizada por Tolstói, por ejemplo, en la descripción de la batalla de Borodino desde el punto de vista de Pierre, que no entendía nada (bajo la influencia de Stendhal); en la presentación de las elecciones entre los nobles, o de la reunión de

la Duma moscovita, desde el punto de vista de Levin que tampoco entendía nada; en la descripción de una representación teatral, de un tribunal y en la conocida descripción de las misa (*Resurrección*), etc.

La novela picaresca opera básicamente con el cronotopo de la novela de aventuras y de costúmbres: la peregrinación por los caminos de un mundo familiar. La posición del pícaro, como ya hemos dicho, es análoga a la de Lucio-asno[11]. La novedad estriba en este caso en la clara intensificación del momento del desenmascaramiento del convencionalismo viciado y de todo el sistema social existente (especialmente en *Guzmán de Alfarache* y en *Gil Blas*).

Es característico en *Don Quijote* el cruce del cronotopo del «mundo ajeno milagroso» de las novelas caballerescas con el «gran camino del mundo familiar» de la novela picaresca.

En la historia de la asimilación del tiempo histórico, la novela de Cervantes tiene una gran importancia, que, lógicamente, no viene determinada sólo por ese cruce de cronotopos conocidos; cruce que, además, cambia radicalmente el carácter de ambos: los dos adquieren un sentido indirecto y establecen relaciones completamente nuevas con el mundo real. Pero no podemos detenernos aquí en el análisis de la novela de Cervantes.

En la historia del realismo, todas las formas de la novela ligadas a la transformación de las figuras del pícaro, el bufón y el tonto, tienen una enorme relevancia, que, aun hoy día, sigue, en lo esencial, sin entenderse en absoluto. Para un estudio profundo de esas formas es necesario, antes que nada, un análisis de la génesis del sentido y las funciones de esas figuras universales (el pícaro, el bufón y el tonto), partiendo de las profundidades del folclore primitivo y llegando hasta el Renacimiento. Es necesario tener en cuenta el enorme papel de esas figuras (en lo esencial, incomparable) en la conciencia popular; es necesario, también, estudiar su diferenciación nacional y local (probablemente existían, al menos, tantos bufones locales como santos locales), y su especial papel en la conciencia nacional y local del pueblo. Luego, presenta especial dificultad el problema de la transformación de esas figuras cuando pasan a ser literatura en general (excluyendo la literatura dramática), y, particularmente, novela. Se subestima, generalmente, el hecho de que se restableciese entonces, por vías

[11] También existe ahí, como es natural, una gran similitud de motivos.

específicas, la interrumpida relación entre la literatura y la plaza pública. Se encontraron, además, las formas para hacer públicas todas las esferas no oficiales y prohibidas de la vida humana, en especial, de la esfera sexual y vital (coito, comida, vino), produciéndose también el desciframiento de los correspondientes símbolos en que se ocultaban aquellas (corrientes, rituales y oficial-religiosos). Finalmente, ofrece una dificultad especial el problema de la *alegoría en prosa*, si se quiere, de la metáfora en prosa (aunque ésta no se parece en nada a la poética), aportada por ellas a la literatura, y para la que ni siquiera existe un término adecuado (las denominaciones «parodia», «broma», «humor», «ironía», «grotesco», «caricatura», etc., no son más que variantes y matices limitados, incompletos). Pues se trata de la existencia alegórica del hombre tomado en su conjunto, incluyendo su concepción del mundo y de la vida, que, en ningún caso, coincidía con la interpretación de un papel por un actor (aunque exista también un punto de contacto). Términos como «bufonada», «mueca», «yurodstvo*», «extravagancia», han adquirido sentidos específicos, muy corrientes. Por eso, las grandes representaciones de esa alegoría en prosa crearon sus propios términos (de los nombres de sus héroes): «pantagruelismo», «shandyismo». Junto con esa alegoría se introduce en la novela una complejidad especial y una multiplicidad de planos; aparecen cronotopos intermedios —por ejemplo, el cronotopo teatral—. El ejemplo más brillante (uno entre muchos) de introducción abierta de ese cronotopo es *La feria de las vanidades*, de Thackeray. El cronotopo intermedio del teatro de títeres está también en la base de *Tristán Shandy*. El estilo de Sterne —el sterneismo— es el estilo de las marionetas de madera, dirigidas y comentadas por el autor. (Así es también, por ejemplo, *Petrushka*, que es el cronotopo enmascarado de *Nariz gogoliana*).

En la época del Renacimiento, las formas señaladas de novela han destruido la vertical del mundo del más allá que había descompuesto las formas del mundo espacial-temporal y su relleno cualitativo vivo. Han preparado la restauración de la unidad ma-

* *Yurodstvo*, acción del *yurodivy*. «Por *yurodivy* se conoce en Rusia a un tipo específico de fanáticos, parecidos a los fakires indios, que recorren el país combatiendo las intrigas de Satanás. El pueblo los ve con miedo devoto, los trata con respeto, y cree que sus visitas traen suerte; considera verdades divinas los discursos sin sentido de tales dementes y los interpreta como predicciones» (Turguénev). *(Nota y cita de los T.)*

terial espacial-temporal del mundo en un escalón de desarrollo nuevo, más profundo y más complejo. Han preparado la asimilación de ese mundo por la novela, precisamente en el momento en que se descubría América y la vía marítima a las Indias; un mundo que se abría a las nuevas ciencias y a la matemática. Se preparó también una modalidad completamente nueva de observación y representación del tiempo en la novela.

Sobre la base del análisis de la novela de Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, esperamos concretar todas las tesis fundamentales del presente estudio.

VII. El cronotopo rabelaisiano

En nuestro análisis de la novela de Rabelais, así como en otros análisis precedentes, nos vemos obligados a dejar de lado todos los problemas de carácter genético. Sólo nos referiremos a ellos en caso de extrema necesidad. Vamos a considerar la novela como un todo unitario, impregnado de unidad ideológica y de método artístico. Hemos de señalar que todas las principales tesis de nuestro análisis se basan en los primeros cuatro libros, ya que el quinto se diferencia claramente del conjunto en cuanto a métodos artísticos.

Hemos de destacar, en primer lugar, las inacostumbradas *amplias dimensiones espacio-temporales* de la novela de Rabelais, que se ponen de manifiesto con gran fuerza. Sin embargo, no se trata solamente del hecho de que la acción de la novela no esté todavía concentrada en los espacios camerísticos de la vida familiar-privada, sino que se desarrolle al aire libre, en desplazamientos por tierra, en campañas militares y en viajes, incluyendo diferentes países: todo eso lo encontramos también en la novela griega y en la caballeresca, y lo observamos igualmente en la novela burguesa de aventuras y viajes de los siglos XIX y XX. Se trata de una relación especial del hombre, de todas las acciones y acontecimientos de su vida, con el mundo espacial-temporal. Definiremos esa relación especial como la adecuación y proporcionalidad directa entre los grados de calidad (los «valores») y los valores (dimensiones) espacio-temporales. Esto no significa, naturalmente, que en el mundo de Rabelais las perlas y las piedras preciosas se valoren menos que un guijarro, debido a ser incomparablemente más pequeñas. Pero quiere decir que las perlas y las

piedras preciosas, por ser bonitas, son más necesarias y deberían encontrarse por todas partes. A la cartuja de Thelema se enviaban anualmente siete barcos llenos de oro, perlas y piedras preciosas. En la cartuja misma había 9332 antecámaras (una para cada habitación), y en cada antecámara había un espejo con marco de oro puro guarnecido de perlas (Libro I, Cap. LV)*. Esto significa que todo lo que es valioso, todo lo que es positivo desde el punto de vista cualitativo, debe plasmar su importancia cualitativa en importancia espacio-temporal, difundirse todo lo posible, durar todo lo posible; que todo lo que es, de verdad, cualitativamente importante, cuenta también, inevitablemente, con las fuerzas necesarias para tal expansión espacio-temporal; y que todo lo que es negativo desde el punto de vista cualitativo, es pequeño, deplorable e impotente, debe ser eliminado por completo, y no puede oponerse a su desaparición. Entre un valor, sea cual sea éste (comida, bebida, verdad, bondad, belleza), y las dimensiones espacio-temporales, no existe hostilidad recíproca alguna, no existen contradicciones; son directamente proporcionales entre sí. Por eso, todo lo bueno crece; crece en todos los sentidos y en todas las direcciones; no puede no crecer, porque el crecimiento es consustancial a su naturaleza. Sin embargo, lo malo, por el contrario, no crece, sino que degenera, se empobrece y perece; pero en ese proceso, compensa su empequeñecimiento real por medio del falso ideal del mundo del más allá. La *categoría del crecimiento* —también del crecimiento espacio-temporal real— es una de las más importantes del universo rabelaisiano.

Cuando hablamos de proporcionalidad directa, en modo alguno queremos decir que, en el mundo de Rabelais, la calidad y su expresión espacio-temporal estén al comienzo separadas, uniéndose sólo más tarde; al contrario: están ya unidas desde el comienzo de la unidad indisoluble de sus imágenes. Pero esas imágenes se oponen intencionadamente a la desproporcionalidad de la concepción clérical-feudal, cuyos valores son hostiles a la realidad espacio-temporal, considerada como un principio vano, pasajero y pecaminoso, y en la que lo grande se simboliza por medio de lo pequeño, lo poderoso por medio de lo débil e impotente, la eternidad por medio del momento.

---

* Para referencias y citas de la obra de Rabelais nos basamos en *Rabelais, Gargantua y Pantagruel y otros escritos*, traducción del francés de E. Barriobero y Herrán, Editorial Aguilar, Madrid, 1967. *(N. de los T.)*

La proporcionalidad directa está en la base de esa confianza excepcional en el espacio y el tiempo terrestres; está en la base de ese pathos de lejanías y vastas extensiones espaciales y temporales, tan característico de Rabelais y de otros grandes representantes del Renacimiento (Shakespeare, Camoens, Cervantes).

Pero en Rabelais este pathos de la adecuación espacio-temporal no tiene, en absoluto, el ingenuo carácter, típico de las antiguas epopeyas y del folclore: como ya hemos dicho, se contrapone a la verticalidad medieval y se orienta polémicamente contra ella. La tarea de Rabelais consiste en purificar el mundo espacio-temporal de elementos nocivos para él, de la concepción del mundo del más allá, de las interpretaciones y jeraquizaciones verticales de ese mundo, del contagio de «antiphisis» que lo ha impregnado. Esta polémica tarea se combina en Rabelais con otra positiva: la reconstrucción de un mundo espacio-temporal adecuado, en calidad de nuevo cronotopo para el hombre nuevo, armonioso y unitario; de nuevas formas de relación entre los hombres.

Esa combinación entre tarea polémica y tarea positiva —tareas de purificación y restablecimiento del mundo real y del hombre real— determina los rasgos específicos del método artístico de Rabelais, la especificidad de su realismo fantástico. Lo esencial de ese método consiste, en primer lugar, en la destrucción de todas las relaciones usuales, de las *vecindades corrientes* entre las cosas y las ideas, y en la creación de *vecindades inesperadas*, de relaciones inesperadas, incluyendo las más imprevistas relaciones lógicas («alogías») y lingüísticas (etimología, morfología y sintaxis, específicamente rabelaisianas).

Entre las cosas bellas de este mundo, se han instalado y afianzado por la tradición, y han sido santificadas por la religión y la ideología oficial, relaciones falsas que desnaturalizan la auténtica naturaleza de las cosas. Las cosas y las ideas están unidas por falsas relaciones jerárquicas, hostiles a su naturaleza; son separadas y alejadas unas de otras mediante todo tipo de estratos ideales, pertenecientes al mundo del más allá, que no dejan que las cosas entren en contacto, conforme a su materialidad viva. El pensamiento escolástico, la falsa casuística teológica y jurídica, y, finalmente, el lenguaje mismo impregnado de siglos y milenios de mentira, fortalecen esas falsas relaciones entre las bellas palabras objetuales y las ideas auténticamente humanas. Debe ser destruida y reconstruida esa falsa imagen del mundo; es necesario romper todas las falsas relaciones jerárquicas entre las cosas y las

ideas, destruir todos los estratos ideales interpuestos, que las separan. Es necesario liberar todas las cosas, permitirles que entren en combinaciones libres, propias de su naturaleza, por muy bizarras que parezcan desde el punto de vista de las combinaciones tradicionales. Es necesario posibilitar que las cosas entren en contacto conforme a su materialidad viva y a su variedad cualitativa. Es necesario crear nuevas vecindades entre las cosas y las ideas que correspondan a su auténtica naturaleza; es necesario acercar y combinar todo lo que ha sido separado y alejado de manera falsa, y separar lo que ha sido acercado de manera falsa. A base de esa nueva vecindad de las cosas debe ser revelada la nueva imagen del mundo, penetrada de necesidad interior real.

Así, en Rabelais, la destrucción de la vieja imagen del mundo y la construcción positiva de una nueva, están indisolublemente unidas entre sí.

A fin de resolver la tarea positiva, Rabelais se apoya en el folclore y en la antigüedad, donde la vecindad de las cosas correspondía en mayor medida a su naturaleza y era ajena al falso convencionalismo y al carácter ideal del mundo del más allá. En lo que respecta a la solución de la tarea negativa, se sitúa en primer plano la risa rabelaisiana, ligada directamente a los géneros medievales impuestos por las figuras del bufón, el pícaro y el tonto, y que introduce sus raíces en las profundidades del folclore primitivo. Pero la risa rabelaisiana no sólo demole las relaciones tradicionales y destruye los estratos ideales, sino que revela la vecindad directa, grosera, de todo lo que la gente separa por medio de la mentira farisea.

Rabelais realiza la separación de las cosas ligadas por la tradición, y el acercamiento de las separadas y alejadas por aquella, mediante la construcción de series muy diversas, paralelas entre sí o entrecruzadas. Con la ayuda de tales series, Rabelais une y separa al mismo tiempo. La construcción de *series* es una de las características específicas del método artístico de Rabelais. Todas esas series tan diversas de Rabelais, pueden reunirse en los siguientes grupos principales: 1) Series del cuerpo humano en el aspecto anatómico y fisiológico; 2) de la vestimenta humana; 3) de la comida; 4) de la bebida y de la borrachera; 5) series sexuales (coitos); 6) series de la muerte; series de los excrementos. Cada una de estas siete series tiene su lógica específica, cada serie tiene sus dominantes. Todas estas series se cruzan entre sí; su evolución y entrecruzamiento permite a Rabelais acercar o separar todo lo que

le hace falta. Casi todos los temas de su novela, extensa y rica temáticamente, se desarrolla de conformidad con esas series.

Vamos a dar algunos ejemplos. A lo largo de toda la novela, Rabelais representa el cuerpo humano, todas sus partes y todos sus miembros, todos sus órganos y funciones, bajo un aspecto anatómico y fisiológico, conforme a la filosofía de la naturaleza. Esta original presentación artística del cuerpo humano es una característica muy importante de la novela de Rabelais. Era esencial para él, mostrar toda la complejidad y profundidad especiales del cuerpo humano, de la vida del mismo, y revelar la nueva significación, el nuevo lugar, de la corporalidad humana en un mundo espacio-temporal real. Interrelacionado con la corporalidad humana concreta, todo el resto del mundo adquiere un sentido nuevo y una realidad, una materialidad concreta; no entra en contacto simbólico con el hombre, sino en el espacio-temporal material. El cuerpo humano se convierte aquí en unidad concreta de medida del mundo, en la unidad real de medida y valoración del mundo para el hombre. Así, se realiza por primera vez un intento sistemático de construir la imagen completa del mundo en torno al hombre corporal; en la zona, por decirlo así, de contacto físico con él (pero esa zona, según Rabelais, tiene una extensión infinita).

Esa nueva imagen del hombre se contrapone polémicamente al mundo medieval, cuya ideología sólo concebía el cuerpo humano bajo el signo de lo perecedero y de la superación; pero en la práctica real de la vida, reinaba un desenfreno corporal grosero y sucio. Esa ideología no explicaba, no interpretaba la vida corporal, sino que la negaba; por eso, la vida corporal, carente de palabra y de sentido, sólo podía ser desenfrenada, burda y destructiva consigo misma. Entre la palabra y el cuerpo existía una separación desmesurada.

Por eso, Rabelais contrapone la corporalidad humana (y el mundo situado en la zona de contacto con esa corporalidad) no sólo a la ideología medieval ascética, que predica la vida del más allá, sino a la práctica medieval, desenfrenada y burda. Quiere devolver a la corporalidad la palabra y el sentido, el ideal antiguo; y, junto con esto, devolver a la palabra y al sentido su realidad y su materialidad.

Rabelais representa el cuerpo humano bajo determinados aspectos. En primer lugar, bajo un aspecto científico, anatómico-fisiológico. Luego, bufonesco y cínico. En tercer lugar, bajo el aspecto de la analogía fantástica y grotesca (hombre-microcosmos).

Y, finalmente, bajo el aspecto folclórico propiamente dicho. Esos aspectos se combinan entre sí, y sólo rara vez aparecen con su propio aspecto. Pero, allí donde sólo se menciona el cuerpo humano, se hace con minuciosidad y exactitud anatómicas y fisiológicas. Así, el nacimiento de Gargantúa, representado bajo el aspecto del cinismo bufónico, ofrece detalles fisiológicos y anatómicos exactos: la distensión del intestino recto de la madre de Gargantúa, como resultado de una fuerte diarrea producida por la ingestión de callos en gran cantidad (la serie de los excrementos), y el nacimiento mismo: «Por el mismo procedimiento relajó los cotiledones de la matriz y por ellos saltó el niño; pero no al exterior, sino que ascendió por la vena aorta, y perforando el diafragma, se encaminó por la izquierda, y vino a salir por la oreja de ese lado» (Libro I, Cap. VI). Aquí lo fantástico grotesco se combina con la exactitud del análisis anatómico fisiológico.

En todas las descripciones de batallas y masacres, junto a grotescas exageraciones, se hacen descripciones anatómicas exactas de los daños, heridas y muertes, sufridos por el cuerpo humano.

Así, describiendo la masacre de enemigos que penetraron en la viña del monasterio, llevada a cabo por el fraile Jean, Rabelais presenta una serie detallada de miembros y órganos humanos: «A unos les rompía el cráneo, a otros los brazos o las piernas, a otros les dislocaba los espóndilos del cuello, a otros les molía los riñones, les hundía la nariz, les sepultaba los ojos, les hendía las mandíbulas, les hacía tragarse los dientes, les descoyuntaba los homoplatos, les tronchaba las rodillas, les partía la pelvis o les fracturaba las muñecas. Si alguno trataba de esconderse entre los setos, le asestaba un palo a lo largo de la espalda y le deslomaba como a un perro.

Si alguno trataba de salvarse huyendo, le hacía volar en piezas la cabeza partiéndosela por la comisura lambdoidea» (Libro I, Cap. XXVII).

El mismo fraile, Jean, mata al guarda: «De pronto tiró de ella (la espada), hiriendo al arquero que iba a su derecha; le cortó enteramente la yugular, el esófago y las dos glándulas. En otro golpe le abrió la médula espinal, entre la segunda y tercera vértebra y cayó al suelo muerto» (Libro I, Cap. XLIV).

Mata igualmente al segundo guarda: «Entonces, de un golpe, le tajó la cabeza por entre los dos temporales, partiéndole por medio el cerebro y el cerebelo, que se abrieron, cayendo como un bo-

nete doctoral, negro por abajo y rojo por arriba, con lo cual cayó en tierra muerto también.» Veamos otro ejemplo más, análogo a los anteriores. En el relato grotesco de Panurgo de cómo en Turquía lo tostaron en asador, y de cómo se salvó, se observa la misma minuciosidad y precisión anatómicas: «Cuando llegó, tiró del asador en donde yo estaba colocado y, rabioso, mató al cocinero por su descuido, mejor dicho, porque le pasó el hierro por encima del ombligo hacia el flanco derecho, taladrándole el hígado, penetrando luego por el diafragma y por la base del corazón hasta salir por las espaldas junto al homoplato izquierdo» (Libro II, Cap. XIV).

En esta narración grotesca de Panurgo, la serie del cuerpo humano (bajo el aspecto anatómico) se entrecruza con la serie de la comida y de la cocina (a Panurgo lo tuestan en un asador como si fuese un pedazo de carne, untándolo antes con tocino), y con la serie de la muerte (daremos un poco más adelante la caracterización de esta serie).

Todos estos análisis anatómicos no son descripciones estáticas: se hallan inmersas en la dinámica viva de la acción: de luchas, de peleas, etc. La estructura anatómica del cuerpo humano se revela en la acción, convirtiéndose de alguna manera en un personaje específico de la novela. Pero ese personaje no es un cuerpo individual dentro de la serie individual e irreversible de la vida, sino un cuerpo impersonal; el cuerpo del género humano, que nace, vive y muere de diversas maneras; vuelve a nacer, y se muestra su estructura y todos los procesos de su vida.

Con la misma precisión y concreción muestra Rabelais las acciones y movimientos del cuerpo humano; por ejemplo, cuando describe las volteretas de Gimnasta (Libro I, Cap. XXXV). Las posibilidades expresivas de los movimientos y gestos del cuerpo humano aparecen con minuciosidad y claridad excepcionales en la disputa muda (por gestos) entre el inglés Thaumasta y Panurgo (esa expresividad carece en este caso de sentido preciso, y tiene un estatuto autónomo) (Libro II, Cap. XIX). Un ejemplo análogo es la conversación de Panurgo (con el pretexto del matrimonio) con el mudo Nazdecabra (Libro III, Cap. XX).

Lo fantástico grotesco de la representación del cuerpo humano y de los procesos que se dan en él, se manifiesta al hacerse la descripción de la enfermedad de Pantagruel, para cuya cura, introdujeron en el estómago del gigante varios aldeanos con palas y leñadores con cestos, a fin de limpiarle de porquería (Libro II, Cap.

XXXIII). El mismo carácter tiene el viaje del «autor» por la boca de Pantagruel (Libro II, Cap. XXXII).

La representación del cuerpo humano bajo el aspecto fantástico y grotesco, introduce en la serie corporal multitud de objetos y fenómenos de lo más diverso. Se sumergen éstos en la atmósfera del cuerpo y de la vida corporal, entran en nueva e inesperada vecindad con los órganos y procesos corporales, se rebajan y materializan en esa serie corporal. Tal cosa tiene lugar en los dos ejemplos citados más arriba.

Así, para la limpieza del estómago, Pantagruel ingiere como pastillas grandes ampollas de cobre, «mucho más grandes que la que hay en Roma en la aguja de Virgilio». Dentro de las ampollas hay aldeanos y leñadores con herramientas y cestas que efectúan la limpieza del estómago. Una vez acabada tal limpieza, Pantagruel vomita, y hecha fuera las ampollas. Cuando los aldeanos y leñadores salen de las ampollas a la luz, Rabelais recuerda cómo salieron los griegos del caballo de Troya, y añade que una de esas ampollas puede contemplarse en Orleans en el campanario de la Iglesia de Santa Cruz (Libro II, Cap. XXXIII).

Un círculo todavía más amplio de objetos y fenómenos es introducido en la serie anatómico grotesca del viaje del autor por la boca de Pantagruel. Se encuentra ahí con un mundo completo: grandes rocas como montañas (dientes), grandes prados, grandes bosques, fuertes y grandes ciudades. Una de esas ciudades padece la peste, provocada por una exhalación infecta y maloliente que proviene del estómago de Pantagruel. En la boca del gigante hay más de veinticinco reinos habitados; las gentes de esos reinos tienen sus comarcas a un lado y a otro de los montes, de la misma manera que nosotros las tenemos de un lado y de otro de los montes, etc. La descripción del mundo que se descubre en la boca de Pantagruel ocupa alrededor de dos páginas. Está totalmente clara la base folclórica de esa imagen grotesca (véanse imágenes análogas en Luciano).

Si en el episodio del viaje por la boca de Pantagruel, de la serie corporal, es introducido el mundo geográfico y económico, en el episodio con el gigante Bringuenarilles, también de la serie corporal, es introducido el mundo corriente y el agrícola. «Bringuenarilles, el gran gigante, se había comido todas las sartenes, cazuelas, cazuelones, calderas, cacerolas, lebrillos y marmitas, a falta de molinos de viento, que era de lo que ordinariamente se alimentaba. Así sucedió que a la hora de la digestión cayó en una grave

enfermedad, porque la fuerza digestiva de su estómago (según los médicos), apto para digerir a la perfección los molinos de viento, no bastó para las sartenes y cacerolas; los calderos y marmitas los había digerido bien, como conocían en los hipóstases y encoremas de cuatro toneles de orina que había arrojado en dos veces» (Libro IV, Cap. XVII).

Hiendenarices iba a depurar su cuerpo, en primavera, a la isla del viento. Allí se comía los molinos de viento. Por consejo de los maestros Mesarinos fueron colocados dentro de los molinos gran cantidad de pollos y gallinas. Tras ingerir los molinos, las aves cantaban y volaban en su estómago, lo que le produjo una lipotimia y convulsiones. Además, los zorros del país se le entraron por la boca persiguiendo a las aves. Entonces, para limpiar el estómago, hubo de ponerse una lavativa con un cocimiento de granos de trigo y de mijo. Las gallinas se lanzaron tras los granos; a los hígados de oca acudieron los zorros. Se tragó unas píldoras compuestas de lebreles y *fox terriers* (Libro IV, Cap. XLIV).

Lo característico aquí es la original lógica, puramente rabelaisiana, de la construcción de esta serie. Los procesos digestivos, manipulaciones curativas, los objetos de uso casero, los fenómenos de la naturaleza, de la vida agrícola y de la caza, están aquí unidos en una imagen grotesca, dinámica y viva. Se ha creado una nueva e inesperada vecindad de objetos y fenómenos. Es verdad, que en la base de esa lógica rebelaisiana grotesca, está la lógica de lo folclórico fantástico, de factura realista.

En el corto episodio de Bringuenarilles, la serie corporal —como es usual en Rabelais— se entrecruza con la serie de los excrementos, la de la comida y la de la muerte (sobre la que hablaremos con detención más adelante).

La descripción anatómica paródica de Cuaresmacomiente, que ocupa tres capítulos del cuarto libro (XXX, XXXI y XXXII), tiene un carácter todavía más grotesco, más bizarro e imprevisible.

Cuaresmacomiente, el «ayunador», es la personificación grotesca de la cuaresma y la ascesis católicas; y, en general, de las tendencias antinaturales de la ideología medieval. La descripción de Cuaresmacomiente termina con la célebre reflexión de Pantagruel acerca de Antifisis. Amodunt y Discordancia, engendrados por Antifisis, son presentados como parodias del cuerpo humano: «Tenían la cabeza esférica y redonda completamente como una pelota, no dulcemente comprimida por los lados como la ca-

beza humana. Tenían las orejas altas y tiesas como las de los asnos; los ojos fuera de la cabeza, fijos sobre dos huesos semejantes a los de los talones, sin párpados y duros como los de los cangrejos; los pies redondos como bolas; las manos y los pies vueltos al revés hacia la espalda. Caminaban sobre la cabeza y daban volteretas continuamente» (Libro IV, Cap. XXXII). Rabelais enumera luego otra serie de engendros de Antifisis: «Después engendró los viejos locos, los hipócritas y los beatos; los maniáticos, los chiflados, los demoníacos Calvinos impostores de Ginebra, los putervos, los mendicantes, los chupacirios, los gatos-sosos, los caníbales y otros monstruos deformes y contrahechos a despecho de la naturaleza» (ídem). En esta serie son mostradas todas las monstruosidades ideológicas de la concepción del mundo del más allá, incluídas en una serie que contiene animalidades y perversiones *corporales*.

Un destacado ejemplo de analogía grotesca es la reflexión de Panurgo acerca de deudores y acreedores, en los capítulos III y IV del tercer libro. Por analogía con las relaciones recíprocas entre deudores y acreedores, se hace la descripción de la organización armoniosa del cuerpo humano como microcosmos: «La intención del fundador de este microcosmos fue la de entretener en él el alma, que en él ha puesto como huésped, y la vida. La vida consiste en la sangre; la sangre es el asiento del alma; por tanto, la única labor del mundo es la de formar sangre continuamente. En esto se ocupan todos los miembros con oficio propio, y es tal su organización, que el uno presta al otro y el uno del otro es deudor. La materia conveniente para ser transformada en sangre, la da la naturaleza: pan y vino; en estos dos se comprenden y compenetran todos los alimentos. Para buscarlos, prepararlos y condimentarlos, trabajan las manos, caminan los pies llevando toda esta máquina, guiados por los ojos... La lengua los prueba y ensaya, los dientes los mastican, el estómago los recibe, digiere y quilifica... lo idóneo..., después lo llevan al hígado, sufren otra transmutación y se convierten en sangre... Después es transportada a otra oficina para mayor perfeccionamiento: al corazón, que con sus movimientos sistólicos y diastólicos, le da tal sutilidad que entra con perfección por el ventrículo derecho, que por medio de las venas la envía a todos los miembros. Cada uno de éstos la atrae hacia sí y de ella se alimenta a su gusto: pies, manos, ojos, todos los que antes fueron prestadores, hácense con esto deudores».

En la misma serie grotesca (por analogía con los deudores-prestadores) Rabelais da la descripción de la armonía del universo y de la armonía de la sociedad humana.

Todas estas series grotescas, paródicas, bufas, del cuerpo humano, revelan, por un lado, su estructura y su existencia, y por el otro, introducen en la vecindad del cuerpo un universo muy variado de objetos, fenómenos e ideas que en el cuadro medieval del mundo se encontraban infinitamente lejos del cuerpo, entraban por completo en otras series verbales y objetuales. El contacto directo entre el cuerpo y todas esas cosas y fenómenos se obtiene en primer lugar mediante su *vecindad verbal*, a través de la asociación verbal dentro de un contexto, dentro de una frase, dentro de una combinación de palabras. Rabelais, a veces, no tiene miedo a combinaciones totalmente absurdas de palabras con tal de juntar («avecinar») tales palabras y nociones que el habla humana, en virtud de un determinado régimen, de un determinado concepto, de un determinado sistema de valores, nunca utiliza en el mismo contexto, en el mismo género, en el mismo estilo, en la misma frase, con las mismas entonaciones. Rabelais no teme recurrir a la lógica del tipo «en la huerta hay sauco, pero tengo una tía en Kiev»*. Utiliza frecuentemente la lógica específica de las profanaciones tal y como era presentada en las fórmulas medievales de renuncia a Dios y a Cristo, y en la fórmula de invocación a los malos espíritus. Utiliza ampliamente la lógica específica de las injurias (acerca de la cual hablaremos más adelante). Tiene especial importancia lo fantástico desenfrenado que permite la creación de series verbales interpretadas objetualmente, pero muy bizarras (por ejemplo, en el episodio con Bringuenarilles, el comedor de molinos de viento).

Pero Rabelais no se convierte, en ningún caso, en formalista. Todas sus combinaciones de palabras, incluso cuando, objetivamente, parecen totalmente absurdas, tienden, sobre todo, a destruir la jerarquía de valores establecida, a denigrar lo grande y elevar lo pequeño, destruir la imagen corriente del mundo, bajo todos sus aspectos. Pero, al mismo tiempo, cumple también un objetivo positivo, que da una orientación precisa a todas sus combinaciones de palabras e imágenes grotescas: corporalizar el mundo, materializarlo, poner todo en contacto con las series espacio-tempo-

---

* Proverbio ruso utilizado para indicar que, en lo que se está diciendo, el consecuente no tiene nada que ver con el antecedente. *(N. de los T.)*

rales, medir todo con dimensiones humanas y corporales, construir una nueva imagen del mundo en lugar de la destruida. Las vecindades más bizarras e imprevisibles de palabras están impregnadas de la unidad de esas aspiraciones ideológicas de Rabelais. Pero, a la vez —como veremos más adelante—, tras las imágenes y series grotescas de Rabelais se esconde también otro sentido, más profundo y original.

Junto a la utilización anatómica-fisiológica de la corporalidad a fin de «corporalizar» todo el mundo, Rabelais —médico humanista y pedagogo— se ocupa también de la propaganda directa de la cultura del cuerpo y de su desarrollo armonioso. Así, a la educación escolástica, en un principio, de Gargantúa, que desatiende el cuerpo, se le opone la educación posterior, humanista, realizada por Pronócrates, que da una gran importancia a los conocimientos anatómicos y fisiológicos, a la higiene y a todo tipo de deporte. Al grosero cuerpo medieval que gargajea, pede, bosteza, escupe, hipa, se suena la nariz ruidosamente, traga y bebe sin medida, se le opone el cuerpo del humanista desarrollado, armonioso y cultivado en el deporte, elegante (Libro I, Capítulos XXI, XXII, XXIII y XXIV). También en la cartuja de Thelema se acuerda una gran importancia a la cultura del cuerpo. A ese polo positivo, armonioso, de la concepción de Rabelais, a ese mundo armonioso de hombres armoniosos, volveremos más adelante.

La serie siguiente es la serie de la comida y de la bebida-borrachera. Es enorme el lugar que ocupa esta serie en la novela de Rabelais. Por ella pasan casi todos los temas de la novela; está presente en casi todos los episodios de la novela. En vecindad directa con la comida y el vino son mostrados los más variados, e incluso los más espirituales y elevados, objetos y fenómenos del mundo. El «Prólogo del autor» comienza dirigiéndose directamente a los bebedores, a quienes el autor dedica sus escritos. En el mismo prólogo, el autor afirma que sólo escribía su libro cuando comía y bebía: «Tal es la mejor hora para escribir sobre estas altas materias y ciencias profundas.»

Esto mismo sabían hacerlo muy bien Homero, parangón de todos los filólogos, y Ennio, padre de los poetas latinos, según el testimonio de Horacio, aun cuando un malandrín haya dicho que sus versos olían más a vino que a aceite».

Todavía más expresivo es, en este sentido, el prólogo del autor al libro tercero. Aquí, se introduce en la serie de la bebida el tonel

del cínico Diógenes, que es transformado luego en un tonel de vino. Aquí se repite también el motivo de la creación durante la bebida, y se cita también entre los escritores que creaban acompañados de la bebida, junto con Homero y Ennio, a Esquilo, Plutarco y Catón.

Incluso los nombres de los principales héroes de Rabelais se enmarcan etimológicamente en la serie de la bebida: Grandgousier, el padre de Gargantúa, es el «Gran Tragadero». Gargantúa vino al mundo con un poderoso grito: «¡Quiero beber!». «¡Qué grande la tienes!» (Que grand tu as!), exclamó Grandgousier, refiriéndose a la garganta del recién nacido. Por estas primeras palabras del padre, se llamó al niño Gargantúa (Libro I, Cap. VII). El nombre de «Pantagruel» lo interpreta etimológicamente Rabelais como «todo sediento».

También el nacimiento de los principales héroes tiene lugar bajo el signo de la comida y de la borrachera. Gargantúa nace el día del gran banquete y la gran borrachera, organizados por su padre, como consecuencia de un gran atracón de callos de su madre. Al recién nacido se le dió a beber vino inmediatamente. El nacimiento de Pantagruel venía precedido de una gran sequía y, por consiguiente, había una gran sed en la gente, los animales y la tierra misma. El cuadro de la sequía es presentado al estilo bíblico, y abunda en reminiscencias bíblicas y de la antigüedad concretas. Ese plano elevado es interrumpido por la serie fisiológica, en la que se ofrece la grotesca explicación de la salinidad del agua del mar: «Entonces la tierra se vio tan sofocada que tuvo un sudor enorme; sudó todo el mar, que por esto es salado, puesto que todo sudor es salado, y para probar que así efectivamente ocurre, no tenéis más que probar el vuestro o el de los galicosos, igual me da» (Libro II, Cap. II).

El motivo de la sal, al igual que el de la sequía, prepara y acentúa el motivo principal de la sed, bajo cuyo signo nace Pantagruel, el «rey de los sedientos». El año, el día y la hora de su nacimiento, todo y todos en el mundo estaban sedientos.

El motivo de la sal es introducido también de forma nueva en el momento mismo del nacimiento de Pantagruel. Antes de aparecer el recién nacido, del seno de su madre «salieron primero... sesenta y ocho trajineros, agarrando cada uno por la cola a un muleto cargado de sal; después nueve dromedarios cargados de jamones y lenguas de vaca ahumadas, siete camellos cargados de anguiletas y veinticinco carretas de puerros, cebolletas y cebo-

llas». Después de esta serie de entremeses salados que provocaban sed, viene al mundo Pantagruel mismo. Así crea Rabelais la serie grotesca: la sequía, el calor, el sudor (cuando hace calor todos sudan), la sal (el sudor es salado), entremeses salados, la sed, la bebida, la borrachera. Están introducidos a su vez en esta serie: el sudor de los galicosos, el agua bendita (la utilización de la misma durante la sequía estaba reglamentada por la Iglesia), la Vía Láctea, las fuentes del Nilo, y una serie entera de reminiscencias bíblicas y de la antigüedad (se cita la parábola de Lázaro, a Homero, a Febo, a Faetón, a Juno, a Hércules, a Séneca). Y todo ello, a lo largo de varias páginas que describen el nacimiento de Pantagruel. Se crea una nueva y bizarra vecindad —característica de Rabelais— de objetos y fenómenos incompatibles en contextos corrientes.

El árbol genealógico de Gargantúa es encontrado entre los símbolos de la borrachera: en una tumba, bajo un cubilete que lleva la inscripción «Hic bibitur», entre nueve frascos de vino (Libro I, Cap. I). Llamamos la atención acerca de la vecindad verbal y objetual entre la tumba y el vino.

En la serie de la comida y de la bebida están introducidos casi todos los episodios más importantes de la novela. La guerra entre el reino de Grandgousier y el de Picrochole, que ocupa básicamente el primer libro, empieza a causa de los pasteles con uvas, que se tenían como remedio contra el estreñimiento, y que se cruzan con la serie de los excrementos, presentada con todo detalle (véase Cap. XXV). La célebre lucha del fraile Jean con los hombres de Picrochole surge a causa de la despensa que cubría la necesidad de vino del monasterio (no tanto para la comunión como para las borracheras de los frailes). El famoso viaje de Pantagruel, que ocupa todo el libro cuarto (y el quinto), tiene como objetivo llegar al «oráculo de la divina botella». Todos los barcos que van en esa expedición están adornados con los símbolos de la borrachera a modo de divisas: botellas, jarras, ollas, asadores, jarros monacales, embudos, cubiletes, tazas, toneles (la divisa de cada barco es descrita detalladamente por Rabelais).

En Rabelais, la serie de la comida y de la bebida (así como la serie del cuerpo) está descrita con minuciosidad e hiperbólicamente. Se hacen, en todos los casos, enumeraciones detalladas de los entremeses y comidas más variados, con indicación exacta de su hiperbólica cantidad. Así, al describir la cena en el castillo de Grandgousier, tras la batalla, se hace la siguiente enumeración:

«...prepararon la comida, para la que, como extraordinario, fueron asados 16 bueyes, 3 terneras, 32 terneros, 63 cabritos domésticos, 398 cochinillos de leche, 220 perdices, 700 becadas, 400 capones de Loudonoisy y Cornausille, 6.000 pollos y otros tantos pichones, 600 gallinetas, 1.400 liebres y 303 avutardas. Además tuvieron 11 jabalíes que les envió el abad de Turpenay, 17 ciervos que les regaló el señor Grandmón, 140 faisanes del señor Essars, y algunas docenas de palomas zoritas, cercetas, alondras, chorlitos, zorzales, ánades, avefrías, ocas, garzas, cigüeñas, aguiluchos, patos, pollos de la India y otros pájaros, abundantes guisados y la mar de verduras» (Libro I, Cap. XXXVII). Con especial meticulosidad se enumeran las diferentes comidas y entremeses, al describir la isla de Gaster (Panza): dos capítulos enteros (LIX y LX, Libro IV) están dedicados a tal enumeración.

En la serie de la comida y de la bebida se introducen, como ya hemos dicho, los más diversos objetos, fenómenos e ideas, ajenos por completo a esa serie desde un punto de vista usual (en la práctica ideológica, literaria y verbal) y según la noción corriente. Los medios de introducción son los mismos que en la serie corporal. He aquí algunos ejemplos.

La lucha del catolicismo con el protestantismo —en especial con el calvinismo— está mostrada en forma de lucha entre Cuaresmacomiente y las Morcillas, que pueblan la isla Farouche. El episodio con las Morcillas ocupa ocho capítulos del libro cuarto (XXXV-XLII). La serie de las Morcillas está detallada y desarrollada sistemática y grotescamente. A partir de la forma de las Morcillas, Rabelais demuestra, citando a diferentes autoridades, que la serpiente que tentó a Eva era una morcilla, y que los antiguos gigantes, que pretendieron colocar el alto monte Pelión sobre el Ossa, y aplastar con él al sombrío Olimpo, eran mitad morcillas. Melusina, era también mitad morcilla. Mitad morcilla era igualmente Erictonio, que inventó los coches, carros y literas (para ocultar en ellos sus piernas de Morcilla). Ante la batalla con las Morcillas, el fraile Jean hace una alianza con los cocineros. Construyeron una gran catapulta, parecida al caballo de Troya. En estilo épico, parodiando a Homero, se hace la descripción de la catapulta y, a lo largo de varias páginas, se enumeran los nombres de los esforzados cocineros que se introdujeron en ella. Se inició la batalla, y, en el momento crítico, el hermano Jean «...abrió las puertas de la catapulta y salió con sus buenos soldados. Unos llevaban asadores de hierro, otros tenazas de cocina, otros tizones,

palos, peroles, cacerolas, sartenes, badilas, mondafrutas, ramas, marmitas, morteros, pilones, todos en orden como arregladores de casas, chillando y gritando a una, espantablemente: *¡Abuzardán, Aburzardán, Aburzardán!* Chocaron con los Morcillones, y, al través, con los Salchichones». Las Morcillas fueron vencidas; por encima del campo de batalla apareció un gran marrano volador arrojando pipas con mostaza; la mostaza es el «Santo Grial» de las Morcillas, les cura las heridas e, incluso, hace revivir a los muertos.

Es interesante el entrecruzamiento de la serie de la comida con la de la muerte. En el capítulo XLVI del libro cuarto se expone una amplia reflexión del diablo acerca de las diversas calidades de sabor de las almas humanas. Las almas de los enredapleitos, notarios y abogados sólo son buenas bien salpimentadas. Las almas de los estudiantes son buenas para el desayuno, las de los abogados corruptores para la comida, y las de los camareros, para la cena. Las almas de los vivanderos producen cólicos.

En otra parte se narra cómo el diablo comió en el desayuno fricasé del alma del sargento, y enfermó de indigestión. A la misma serie están incorporadas las hogueras de la Inquisición, que apartan a la gente de las creencias, asegurando así a los diablos comidas de sabrosas almas.

Otro ejemplo de entrecruzamiento de la serie de la comida con la de la muerte es el episodio lucianiano de la presencia de Epistemon en el reino de los muertos, del capítulo XXX del segundo libro. Resucitado Epistemon, «...comenzó a hablar, diciendo que había visto a los diablos, hablado a Lucifer familiarmente y disfrutado mucho en el Infierno y en los Campos Elíseos...». La serie de la Comida se extiende a lo largo de todo el episodio: en el mundo de ultratumba, Demóstenes es cavador de viñas, Eneas molinero, Escipión el Africano toca la lira en un zueco, Aníbal es cocinero. Epicteto se recreaba comiendo y bebiendo, y pasándolo bien, en un hermoso jardín con muchas y hermosas damiselas. El papa Julio hacía pastelillos. Xerxes preparaba mostaza; François Villon le recriminó por el alto precio, a lo que el vendedor respondió meandose en la mostaza, «como hacen los mostaceros de París». (Intersección con la serie de los excrementos). El relato de Epistemon sobre el mundo de ultratumba es interrumpido por las palabras de Pantagruel, que concluyen el tema de la muerte y del mundo de ultratumba con una invitación a comer y a beber: «Ahora, queridos, pasemos un rato bebiendo, yo os lo ruego; es

preciso que nos bebamos todo este mosto» (Libro II, Capítulo XXX).

Con mucha frecuencia, Rabelais introduce en la serie de la comida y de la bebida conceptos y símbolos religiosos: plegarias de frailes, monasterios, bulas papales, etc. Después de un atracón de comida, el joven Gargantúa (educado hasta entonces por los sofistas), acaba «...murmurando pesadamente una buena ración de gracias». En la «isla de los papimanes», a Pantagruel y a sus acompañantes les proponen participar en una «misa seca», es decir, sin cantos eclesiásticos; pero Panurgo prefiere otra «mojada con cualquier buen vino de Anjou». En la misma isla les sirven una comida donde cada plato «...ya fuese de cabritos, capones, cerdos (que los ceban en Papimania), pichones, conejos, liebres, gallos de Indias o de otros animales, no se servía sin abundancia de salsa magistral». A causa de tal «salsa magistral», Epistemon tiene una fortísima diarrea (Libro IV, Cap. LI). Al tema «fraile en la cocina» están dedicados dos capítulos especiales: el capítulo XV del libro tercero, «...exposición de una cábala monástica referente a la cecina»; y el capítulo XI del libro cuarto. «Por qué los monjes son aficionados a la cocina». He aquí un fragmento muy característico del primero de ellos:

«A ti te gustan las *sopas de prima* y yo prefiero las de liebre acompañadas de alguna ración de *labrador salado en nueve lecciones* [dice Panurgo.-M.B.].

—Te entiendo— repuso el hermano Juan; esta metáfora se ha cocido en la marmita claustral; el labrador es el buey que trabaja o ha trabajado; a nueve lecciones quiere decir bien cocido, porque los buenos padres de la religión, por cierta cabalística institución de los antiguos, no escrita, sino traspasada de mano en mano, al levantarse para maitines, sabemos que hacían ciertos preámbulos notables antes de entrar en la iglesia: cagaban en el cagadero, meaban en el meadero, escupían en el escupidero, tosían en el tosedero melodiosamente, se enjuagaban en el enjuagadero a fin de no llevar consigo nada inmundo cuando entraran en el servicio divino. Hechas estas cosas se trasladaban devotamente a la santa capilla, que así se llamaba en su lenguaje la cocina claustral, y, devotamente, solicitaban que desde aquel momento estuviese puesta al fuego la vaca destinada al desayuno de los religiosos hermanos de Nuestro Señor. Ellos mismos muchas veces encendían el fuego junto a la marmita. Los maitines tenían nueve lecciones y madrugaban mucho por esta razón; así se multiplicaba su apetito y su

sed con los ladridos del pergamino, mucho más que si los maitines se hubieran compuesto sólo de tres lecciones. Cuanto más temprano se levantaban obedeciendo a dicha cábala, más tiempo estaba la vaca junto al fuego; estando más tiempo estaría más cocida, y estando más cocida, estaría más tierna, gastaría menos los dientes, deleitaría más el paladar, molestaría menos al estómago y nutriría mejor a los buenos religiosos. Este fue el fin único y la intención primera de los fundadores, atendiendo a que no comen para vivir, sino que viven para comer y no es más que esta su vida en este mundo» (Libro III, Cap. XV).

Este fragmento es muy típico del método artístico de Rabelais. Aquí observamos, antes que nada, un cuadro realista de la vida corriente en los monasterios. Pero, al mismo tiempo, ese cuadro de género ayuda a descifrar una expresión del argot de los monasterios (monacal): «alguna ración de *labrador salado en nueve lecciones*». En esta expresión, se oculta tras la alegoría una vecindad estrecha de la carne («labrador») con la misa (nueve horas son nueve lecciones que se leen en la misa de madrugada). El número de textos —plegarias— leídos (nueve horas), es suficiente para que la carne esté en su punto, y para mejor abrir el apetito. Esa serie litúrgico-alimentaria se entrecruza con la serie de los excrementos (cagaban, meaban, escupían) y con la serie fisiológica-corporal (el papel de los dientes, del paladar y del estómago). Las misas y las plegarias de los monasterios sirven para llenar el tiempo necesario a la preparación de la comida, y para aumentar el apetito[12]. De aquí la conclusión generalizadora: los frailes no comen para vivir sino que viven para comer. Más adelante nos detendremos con más detalle en los principios con que Rabelais construye las series e imágenes, sobre la base del material de las cinco series principales.

No vamos a referirnos aquí a los problemas genéticos, ni a los problemas ligados a fuentes e influencias. Pero, en este caso, haremos un señalamiento de orden general. La introducción que efectúa Rabelais de conceptos y símbolos religiosos en las series de la comida, la bebida, los excrementos y los actos sexuales, no es, lógicamente, nada nuevo. Se conocen variadas formas de literatura paródico-profanadora de la Edad Media tardía, así como también parodias del Evangelio, liturgias paródicas («La misa de los borrachos», del siglo XIII), fiestas y ritos paródicos. Ese entre-

[12] Rabelais cita un proverbio monasterial: «de missa ad mensam».

cruzamiento de series es característico de la poesía (latina) de los goliardos, e incluso de su especial argot. También lo encontramos, finalmente, en la poesía de Villon (próxima a la de los goliardos). Junto con esa literatura paródico-profanadora, tienen especial importancia los tipos de profanación de las fórmulas de magia negra, que gozaban de amplia difusión y popularidad en la Edad Media tardía y en el Renacimiento (conocidos, sin duda alguna, por Rabelais); y, finalmente, las «fórmulas» de los juramentos obscenos, que todavía no habían perdido por completo su antigua significación ritual; esos juramentos obscenos se usaban con mucha frecuencia en el lenguaje cotidiano no oficial (principalmente en los estratos sociales bajos), y constituían la especificidad ideológica y estilística de dicho lenguaje. Las fórmulas mágicas profanadoras (que incluyen también las obscenidades) y los juramentos obscenos corrientes, están emparentados entre sí, constituyendo dos ramas del mismo árbol, que tiene sus raíces en el folclore de antes de la aparición de las clases; pero, naturalmente, son ramas que han modificado la noble naturaleza primaria de ese árbol.

Junto a esa tradición medieval es necesario señalar también la tradición antigua, especialmente a Luciano, que utilizó sistemáticamente los detalles corrientes y fisiológicos, en la descripción de los momentos eróticos y vulgares existentes en los mitos (véase por ejemplo, el apareamiento de Afrodita y Ares, y el nacimiento de Atenea de la cabeza de Zeus). Es necesario, finalmente, mencionar a Aristófanes, que influyó en Rabelais (principalmente, en su estilo).

Volveremos a continuación al problema de la reinterpretación por Rabelais de esa tradición, así como el problema, mucho más profundo, de la tradición folclórica que constituye la base de su universo artístico. Abordaremos ahora esos problemas solamente de manera introductoria.

Volvamos a la serie de la comida y de la bebida. En ésta, al igual que en la serie corporal, se da también, junto con las exageraciones grotescas, el punto de vista positivo de Rabelais acerca del significado de la cultura y de la bebida. Rabelais no es, en ningún caso, un propagandista de la glotonería y la borrachera groseras. Pero defiende la alta significación de la bebida y de la comida en la vida humana, y aspira a su consagración y ordenamiento ideológico, al cultivo de las mismas. La concepción ascética de la vida del más allá negaba a éstas todo valor positivo, aceptándolas tan sólo como una triste servidumbre del cuerpo pe-

cador; conocía únicamente una fórmula para su regulación; la cuaresma, forma negativa y hostil a su naturaleza, dictada no por el amor a ellas, sino por rechazo (véase la figura de Cuaresmaprenante, el ayunador, como engendro típico de «Antifisis»). Pero la comida y la bebida, negadas y no estructuradas ideológicamente, no santificadas por la palabra y por el sentido, tomaban inevitablemente en la vida real las formas más groseras de glotonería y borrachera. A consecuencia de la inevitable falsedad de la concepción ascética, la glotonería y la borrachera florecían precisamente en los monasterios. En Rabelais, el monje es, principalmente, un glotón y un borracho (véase, especialmente, el capítulo XXIV, que concluye el libro II). A las especiales relaciones de los monjes con la cocina están dedicados los capítulos ya señalados más arriba. La imagen fantástica y grotesca de la glotonería aparecen en el episodio de la visita de Pantagruel y sus acompañantes a la isla de Gaster. A ese episodio están dedicados cinco capítulos (LVII-LXII) del libro cuarto. En ellos, sobre la base del material antiguo —básicamente el del poeta Persio—, se desarrolla toda la filosofía de Gaster (Panza). Precisamente, la panza, y no el fuego, fue el primero gran maestro de todas las artes (Capítulo LVII). Se atribuye a ella el descubrimiento de la agricultura, el del arte militar, el del transporte, el de la navegación, etc. (Cap. LVI-LVII). Esas enseñanzas acerca de la omnipotencia del hambre como fuerza motriz de la evolución económica y cultural de la humanidad, tiene un carácter semiparódico y semiverdadero (como la mayoría de las imágenes grotescas análogas en Rabelais).

La cultura de la comida y de la bebida se contrapone a la glotonería grosera en el episodio de la educación de Gargantúa (Libro I). El tema de la cultura y de la morigeración en la comida, en relación con la productividad espiritual, es tratado en el capítulo XIII del libro tercero. Rabelais entiende esa cultura no sólo en el plano higiénico-médico (como elemento de una «vida sana»), sino en el plano culinario. La confesión del fraile Jean acerca del «humanismo en la cocina», presentada en forma algo paródica, expresa también, sin duda alguna, las tendencias culinarias de Rabelais mismo: «¡Poder divino *da jurandi*! ¿Por qué, pues, no transportamos nuestras humanidades a esa hermosa cocina de Dios? ¿Por qué no consideramos ahí sobre el asamiento de los asados, la armonía de los pasteles, la posición de los jamones, la temperatura de las sopas, los preparativos del postre y el orden para

el servicio del vino? *Beati immaculati in via*. Materia de breviario» (Libro IV, Cap. X). El interés hacia el aspecto culinario de la comida y de la bebida, como es natural, no contradice en nada el ideal rabelaisiano del hombre total, en lo material y lo espiritual, desarrollado armoniosamente.

En la novela de Rabelais ocupan un lugar muy especial los festines de Pantagruel. El pantagruelismo es el arte de ser alegre, sabio y bueno. Por eso, el arte de banquetear alegre y sabiamente pertenece a la esencia misma del pantagruelismo. Pero los festines de los pantagruelistas no son festines de holgazanes ni glotones que se pasan la vida banqueteando. Al festín hay que reservarle sólo el ocio de la noche, tras el día de trabajo. El almuerzo (en medio del día de trabajo) debe de ser corto y, por decirlo así, sólo utilitario. Rabelais es partidario, por principio, de trasladar el centro de gravedad de la comida y la bebida a la cena. Así está también establecido en el sistema educativo del humanista Panócrates: «Sabed que la anterior comida era sobria y frugal, pues tan solamente comían para calmar los ladridos del estómago; pero la cena era copiosa y larga, puesto que tenían necesidad de reponer fuerzas y de nutrirse. Esta es la buena dieta prescripta por el arte de la seria medicina...» (Libro I, Cap. XXIII). Una meditación especial sobre la cena, puesta en boca de Panurgo, está en el capítulo XV del libro tercero, que ya hemos citado antes: «Cuando me he desayunado bien y a punto, y mi estómago está bien fortificado y provisto, por una vez y en caso de necesidad extrema, pasaría sin almorzar; pero ¿no cenar? ¡Un cáncer! Esto es un error y un escándalo para la naturaleza.

»La naturaleza ha hecho el día para trabajar y ejercitarse cada uno en su oficio, y a este fin nos alumbra con la clara y gozosa luz del sol; por la tarde comienza a quitárnosla, con lo cual nos dice tácitamente: hijos, sois hombres de bien; bastante habéis trabajado; la noche llega; conviene abandonar la labor y restaurarse con buen pan, buen vino, buenas viandas; después divertirse un poco y acostarse, descansar para el día siguiente; tranquilos y alegres volver al trabajo de antes...»

Durante esas «cenas» pantagruélicas (o inmediatamente después de ellas), con pan, vino y otras viandas, tienen lugar conversaciones pantagruélicas, sabias, pero salpimentadas con risa y obscenidades. Sobre la especial significación de esas «cenas», de ese nuevo aspecto rabelaisiano del *Banquete* platoniano, hablaremos más adelante.

Así, la serie de la comida y de la bebida, en su desarrollo grotesco, sirve para destruir las viejas y falsas vecindades entre objetos y fenómenos, y crear otras nuevas vecindades que condensen y materialicen el mundo. En su polo positivo, esta serie culmina con la consagración ideológica —con la cultura de la comida y de la bebida— que es el rasgo esencial de la imagen del hombre nuevo, armonioso y unitario.

Pasemos a la serie de los excrementos. Esa serie ocupa en la novela un lugar bastante importante. El contagio de Antiphisis exigía una fuerte dosis de antídoto Phisis. La serie de los excrementos sirve básicamente para la creación de las más inesperadas vecindades entre objetos, fenómenos e ideas, que destruyen la jerarquía y materializan la imagen del mundo y de la vida.

Como ejemplo de creación de imprevisibles vecindades, puede servir «el tema del limpiaculos». El pequeño Gargantúa hace un discurso sobre los diferentes métodos de limpiarse el culo que ha probado, y acerca de cuál ha encontrado mejor. En la serie grotesca desarrollada por él, figuran como medios de limpiarse el culo: una cofia, un almohadón, una zapatilla, un cesto (limpiaculos desagradable), un sombrero, una gallina, un gallo, un pollo, la piel de una ternera, una liebre, un pichón, un cuervo marino, el ropón de un letrado, un dominó, una toca, un señuelo, un cachorro de marta (que le ulceró todo el periné), los guantes de su madre bien perfumados de benjuí; con sauce, hinojo, aneta, mejorana, hojas de col, pámpanos, altea, verdasco, lactuario, espinacas (serie de los comestibles), rosas, sábanas, un cojín, un pañuelo, un peinador. El mejor limpiaculos resultó ser un pollo de oca con muchas plumas: «se siente en el culo una voluptuosidad mirífica, tanto por la dulzura del plumón como por el calor templado del animalito, que fácilmente se comunica a la morcilla cular y a los otros intestinos hasta llegar a las regiones del corazón y del cerebro». Luego, refiriéndose a la «opinión del maestro Juan de Escocia», Gargantúa sostiene que la felicidad de los héroes y semidioses que viven en los campos Elíseos reside precisamente en el hecho de que se limpian el culo con un pollo de oca.

En la «Conversación que tuvieron durante la comida en alabanza de las Decretales», en la isla de los Papimanes, se introduce en la serie de los excrementos las Decretales papales. El fraile Jean se limpió el culo una vez con una hoja de las *Clementinas*, y le salieron unas grietas y almorranas horribles. Panurgo tuvo un tre-

mendo estreñimiento tras leer un capítulo de las Decretales (Libro IV, Cap. LII).

El entrecruzamiento de la serie corporal con la de la comida y la bebida, y la de los excrementos, aparece en el episodio de los seis peregrinos. Gargantúa se traga, junto con la ensalada, seis peregrinos, tras de lo cual bebió un larguísimo trago de vino seco. En un principio, los peregrinos se tendieron en las encías; estuvieron luego a punto de ser arrastrados hasta la boca del estómago de Gargantúa. Con la ayuda de sus bordones lograron ponerse a salvo, metiéndose entre los dientes. Pero uno de ellos tocó una muela cariada de Gargantúa, y éste los escupió fuera. Cuando los peregrinos salieron corriendo, Gargantúa se puso a mear, y su orina les alcanzó, obligándoles a refugiarse en el bosque. Cuando, al final, se vieron fuera de peligro, uno de los peregrinos demostró que su aventura había sido profetizada en uno de los salmos de David: «*Cum exurgerent homines in nos, forte vivos deglutissent nos:* cuando nosotros fuimos comidos con aquella ensalada con tanta sal. *Cum irasceretur furor e orrum in nos, forsitaam aqua absorbuisset nos:* cuando él bebió su gran trago... *Forsitam pertransisset anima nostra aquam intolerabilem:* de su orina, que estuvo a punto de ahogarnos en el camino. (Nota: He aquí la traducción de lo que dicen en latín los peregrinos: Cuando los hombres se levantaron contra nosotros y parecía que iban a comernos vivos. Como su furor se irritaba contra nosotros, parecía que el agua a envolvernos. Acaso nuestra alma hubiera podido pasar por sí misma el torrente inabordable)» (Libro I, Cap. XXXVIII).

De esta manera, los salmos de David se combinan aquí, estrechamente, con los procesos de la comida, de la bebida y de la evacuación urinaria.

Es muy característico el episodio dedicado a la «Isla del viento», en donde los habitantes sólo se alimentan de viento. El tema «del Viento» y todo el complejo de motivos elevados ligados a éste en la literatura y en la poesía —la brisa de Céfiro, el viento de las tempestades marinas, la respiración y el suspiro, el alma como respiración, el espíritu, etc.— se introduce a través de la «ventosidad» en la serie de la comida, en la de los excrementos y en la de las costumbres (Cfr. el «aire», la «respiración», el «viento», como muestra y forma interior de las palabras, imágenes y motivos del plano superior: vida, alma, espíritu, amor, muerte, etc.). «No cagan, ni mean, ni escupen en aquella isla; en compensación, peden y ventosean copiosamente... Lo más corriente es el

cólico ventoso; para remediarlo usan grandes ventosas y lanzan fuertes ventosidades.

»Mueren todos hidrópicos y timpanizados: los hombres pediendo y las mujeres bufando. Así les sale el alma por el culo» (Libro IV, Cap. XLIII). Aquí, la serie de los excrementos se entrecruza con la serie de la muerte.

En la serie de los excrementos, Rabelais construye la serie de los «mitos locales». El mito local explica la génesis del espacio geográfico. Cada lugar debe ser explicado —empezando por su nombre y terminando por las características de su relieve, terreno, vegetación, etc.— a través de un acontecimiento humano que tuvo lugar allí y determinó la denominación y la fisionomía de esa zona. La zona constituye una huella del acontecimiento que le dio forma. Esa es la lógica de todos los mitos y leyendas locales que interpretan el espacio por medio de la historia. Rabelais crea también, en el plano paródico, tales mitos locales.

Así, Rabelais explica el nombre de París de la siguiente manera. Cuando Gargantúa llegó a esa ciudad, se concentró en torno suyo gran cantidad de gente; y él, «para reírse» («par ris») «desatascó su bella bragueta, sacó al aire su méntula y los meó tan copiosamente que ahogó a doscientos sesenta mil cuatrocientos dieciocho, sin contar en esta cifra las mujeres y los niños... Desde entonces la villa se llamó París» (Libro I, Cap. XVII).

El origen de los baños calientes en Francia e Italia se explica por el hecho de que, durante la enfermedad de Pantagruel, su orina estaba tan caliente que aún hoy día no ha llegado a enfriarse (Libro II, Cap. XVII).

El arroyo que pasa junto a la iglesia Saint Victor se formó con orina de los perros (episodio narrado en el capítulo XXII, Libro II).

Los ejemplos citados son suficientes para caracterizar la serie de los excrementos en la novela de Rabelais. Pasemos ahora a la serie del acto sexual (en general, de las obscenidades sexuales).

La serie de las obscenidades sexuales ocupa un lugar colosal en la novela. Esa serie es presentada bajo diversas variantes: desde la obscenidad abierta hasta la ambigüedad sutilmente disimulada, desde la broma y la anécdota procaces hasta las reflexiones médicas y naturalistas acerca de la potencia sexual, del semen del hombre, de la capacidad sexual, del matrimonio, de la importancia del principio originario.

Las expresiones y bromas obscenas abiertas están dispersas a lo largo de toda la novela de Rabelais. Son especialmente frecuentes en boca del padre Jean y de Panurgo, pero tampoco otros personajes las evitan. Cuando los pantagruelistas, en el trascurso de su viaje, encuentran unas palabras congeladas, y entre ellas descubrieron una serie de palabras obscenas, Pantagruel se niega a que se guarden esas obscenidades congeladas «diciendo que era una locura guardar aquello que jamás falta y que siempre se tiene a mano, como ocurre con las palabras rojas entre buenos y alegres pantagruelistas» (Libro IV, Cap. LVI).

Ese principio de utilización de las palabras «entre buenos y alegres pantagruelistas» lo respeta Rabelais durante toda la novela. Sea cual sea el tema de conversación, las obscenidades encuentran siempre un lugar en el entramado verbal que las rodea, introducidas tanto por medio de las más bizarras asociaciones objetuales, como a través de relaciones análogas puramente literarias. En la novela se cuentan numerosas anécdotas-relatos que están tomados, frecuentemente, de fuentes folclóricas. Así es, por ejemplo, la anécdota del león y la vieja narrada en el capítulo XV del segundo libro, y la historia de «cómo el diablo fue engañado por una vieja de Papahiguera» (Libro IV, Cap. XLVII). En la base de estas historias está la antigua analogía folclórica entre el órgano genital femenino y una gran herida abierta.

En el espíritu de los «mitos locales» es presentada la conocida historia de «la causa de que las leguas sean en Francia tan pequeñas», en la que la distancia se mide por la frecuencia con que se realiza el acto sexual. El rey Pharamond escogió cien jóvenes hermosos de París e igual número de hermosas jóvenes de Picardía. A cada joven entregó una joven, y ordenó a cada pareja recorrer países distintos; y en cada paraje en que copularan habrían de colocar una piedra que marcaría una legua. Al comienzo, dentro todavía de Francia, las parejas «fanfreluchaban a cada paso»; de ahí que sean tan cortas las leguas francesas. Pero luego, cuando ya estaban cansados y debilitadas sus fuerzas sexuales, comenzaron a contentarse con una sola vez al día; a eso se debe que en Bretaña, Italia y Alemania sean las leguas tan largas (Libro II, Cap. XXIII).

He aquí otro ejemplo de introducción del espacio geográfico universal en la serie de obscenidades. Panurgo dice refiriéndose a Júpiter: «En un solo día encornó a la tercera parte del mundo: bestias y gentes, ríos y montañas; esta fue Europa» (Libro III, Cap. XII).

Otro carácter tiene la atrevida y grotesca reflexión de Panurgo acerca del mejor medio de construir muros alrededor de París: «He visto que los *callibistris* de las damas de este país valen más baratos que las piedras; de ellos, pues, convendría levantar las murallas colocándolos en buena simetría arquitectónica: primero, los más grandes; después, cruzados, los medianos, y por último, los pequeños; sobre ellos se colocaría un entrelazamiento como lo hay de puntas de diamante en la gran torre de Bourges, construido con las *espadas bastardas* enrojecidas que habitan en las braguetas claustrales. ¿Quién diablos franquearía tal muralla?» (Libro II, Cap. XV).

Una lógica completamente distinta rige la reflexión acerca de los órganos sexuales del Papa de Roma. Los papimanes consideran que besar los pies es una insuficiente expresión de respeto hacia el Papa: «Sí haríamos —contestaron ellos—. Lo tenemos muy bien resuelto. Le besaríamos el culo y los testículos sin hoja de parra, porque tiene testículos el padre santo; lo sabemos por nuestras bellas Decretales; de otra manera no sería Papa. De suerte que en sutil filosofía decretalina esta es la consecuencia necesaria: es Papa; luego tiene testículos, y cuando falten testículos, en el mundo ya no habrá Papa» (Libro IV, Cap. XLVIII).

Pensamos que los ejemplos citados son suficientes para caracterizar los diversos medios utilizados por Rabelais para introducir y desarrollar la serie de las obscenidades (evidentemente, no forma parte de nuestros objetivos el análisis exhaustivo de tales medios).

Hay un tema, que forma parte de la serie de obscenidades, y que tiene una importancia fundamental en la organización de todo el material de la novela: se trata del tema de «los cuernos». Panurgo quiere casarse, pero no se decide a hacerlo por temor a que le pongan «cuernos». Casi todo el libro tercero (empezando por el capítulo VII) está dedicado a las consultas de Panurgo acerca del matrimonio: pide consejo a todos sus amigos, explora las suertes virgilianas, trata de adivinar en los sueños, habla con la sibila de Panzoust, le pide su parecer a un mudo, toma consejo del viejo poeta Raminagrobis que está agonizando, se aconseja de Her Trippa, del teólogo Hipotadeo, del médico Rondibilis, del filósofo Trouillogan, del loco Triboulet. En todos estos episodios, conversaciones y reflexiones, figura el tema de los cuernos y de la fidelidad de las esposas, que, a su vez, introduce en la narración los más variados temas y motivos de la serie de obscenidades por parentesco semántico o literario; por ejemplo, las reflexiones del

médico Rondibilis acerca de la virilidad masculina y la excitación sexual permanente de las mujeres, o la revisión de la mitología antigua en cuanto a lo de poner cuernos y a la infidelidad femenina (capítulos XXXI y XII del libro tercero).

El libro cuarto de la novela está organizado en forma de viaje de los pantagruelistas «para visitar el oráculo de la diosa Bacbuc», que tiene que eliminar definitivamente las dudas de Panurgo sobre el matrimonio y los cuernos (aunque, en verdad, el «tema de los cuernos» falta casi totalmente en el libro cuarto).

La serie de las obscenidades sexuales, así como todas las demás series analizadas más arriba, destruye la jerarquía de valores establecidos por medio de la creación de nuevas vecindades entre palabras, cosas y fenómenos. Reestructura la imagen del mundo, la materializa y la condensa. También se reestructura radicalmente la imagen tradicional del hombre en la literatura; y tal reestructuración se lleva a cabo en base a las esferas no oficiales y extraliterarias de su vida. El hombre se *exterioriza e ilumina por completo con la palabra*, en todas las manifestaciones de su existencia. Pero en esa acción, el hombre no se ve desheroizado ni disminuido; en ningún caso se convierte en un hombre de «existencia baja». En Rabelais, se puede más bien hablar de heroización de todas las funciones de la vida corporal: de la comida, la bebida, los excrementos y la esfera sexual. La hiperbolización misma de todos esos actos contribuye ya a su heroización: les hace perder su vanalidad y su colorido corriente y naturalista. Más adelante volveremos al problema del «naturalismo» de Rabelais.

La serie de las obscenidades sexuales tiene también su polo positivo. La grosera depravación del hombre medieval es el reverso del ideal ascético, que rebajaba la esfera sexual. En Rabelais se percibe el principio del contorno de una organización armoniosa de esa esfera, en la imagen de la abadía de Thelema.

Con esas cuatro series que hemos analizado, no se agotan aún, en la novela, todas las series materializadoras. Hemos evidenciado sólo las series principales, que dan el tono. También se podría señalar la serie de la vestimenta, que Rabelais presenta detalladamente. Se concede atención especial en esta serie a la bragueta (parte de la vestimenta que cubre el órgano sexual masculino), que relaciona esta serie con la de las obscenidades sexuales. También pueden señalarse la serie de los objetos de uso corriente y la zoológica. Todas estas series, que giran en torno al hombre corporal, tienen las mismas funciones: de destrucción de todo lo que la tra-

dición había relacionado, de acercamiento de todo lo que estaba separado y alejado jerárquicamente, así como de materialización sistemática del mundo.

Después de esas series materializadoras, pasamos a la última serie, que tiene ya en la novela una función diferente: la serie de la muerte.

Puede parecer a primera vista que tal serie ni siquiera existe en la novela de Rabelais. El problema de la muerte individual, la agudeza de ese problema, parecen profundamente ajenos al mundo sano, unitario y viril de Rabelais. Esa impresión es totalmente justa. Sin embargo, en esa imagen jerárquica del mundo que destruía Rabelais, la muerte ocupaba un lugar dominante. La muerte desvalorizaba la vida terrestre, reduciéndola a algo perecedero y fugaz, le quitaba su propio valor, la transformaba en una fase secundaria del alma camino de su futuro destino, eterno, de ultratumba. La muerte no se percibía como un momento necesario de la vida misma, tras el cual triunfa de nuevo y continúa (la vida tomada bajo su aspecto esencial, colectivo o histórico), sino como un fenómeno marginal, situado en la frontera absoluta entre ese mundo temporal perecedero y la vida eterna, como una puerta abierta de par en par hacia el otro mundo: el mundo del más allá. La muerte no se percibía como parte del ciclo global del tiempo, sino en la frontera del tiempo; no formando parte del ciclo de la vida, sino en la frontera de este ciclo. Al destruir la imagen jerárquica del mundo y construir en su lugar otra nueva, Rabelais tenía que reconsiderar la muerte, situarla en el lugar que ocupa en el mundo real, y primordialmente, presentarla como un momento necesario de la vida misma, como una parte del ciclo temporal global de la vida, que camina hacia adelante y no tropieza con la muerte, que no se precipita en los abismos de la vida del más allá, sino que permanece por entero aquí, en este tiempo y este espacio, bajo este sol; tenía que mostrar, finalmente que en este mundo, la muerte no constituye, para nadie ni para nada, un final *esencial*. Eso significaba: revelar la fisionomía material de la muerte en el ciclo global, siempre triunfante, de la vida (naturalmente, sin ningún tipo de pathos poético, ajeno por completo a Rabelais). Pero revelarla *en medio de otras cosas*, sin situarla, en ningún caso, en primer plano.

La serie de la muerte, con pocas excepciones, es presentada por Rabelais en el plano grotesco y bufonesco; se entrecruza con la serie de la comida y de la bebida, con la de los excrementos y con

la serie anatómica. En el mismo plano está tratado también el problema del mundo del más allá.

Los ejemplos de muerte en la serie anatómica grotesca nos son ya conocidos. Se ofrece un detallado análisis anatómico del golpe mortal, y se muestra la inevitabilidad fisiológica de la muerte. En este caso, la muerte es presentada, con toda claridad y precisión, como un hecho anatómico-fisiológico desnudo. Así son todas las descripciones de muerte en el campo de batalla. En este caso, la muerte se muestra, de alguna manera, en la serie anatómico-fisiológica impersonal del cuerpo humano y, al mismo tiempo, en una dinámica de lucha. El tono general es grotesco, subrayándose a veces algún detalle cómico de la muerte.

Así es descrita, por ejemplo, la muerte del capitán Tripet: «... de pronto se volvió [el gimnasta], lanzó contra el capitán una estocada volante, y mientras se cubría por alto, le partió de un tajo el estómago, el recto y la mitad del hígado, con lo cual cayó a tierra y devolvió una gran cantidad de sopas y unos cuantos nísperos, y en medio de las sopas el alma» (Libro I, Cap. XXXV).

La imagen anatómico-fisiológica de la muerte se introduce en el cuadro dinámico de lucha de los cuerpos humanos, y es presentada, al final, en vecindad con la comida: «... y devolvió... en medio de las sopas el alma.»

Hemos citado ya suficientes ejemplos de imagen anatómica de la muerte en los combates (la masacre de enemigos en la viña del monasterio, la matanza de los vigías, etc.). Todas estas imágenes son análogas y presentan a la muerte como un hecho anatómico-fisiológico, en la serie impersonal del cuerpo humano que vive y lucha. La muerte no interrumpe, en este caso, el ciclo continuo de la vida humana en lucha, sino que es presentada como uno de sus momentos; la muerte no vulnera la lógica de esa vida (corporal), sino que está elaborada con la misma pasta que la vida misma.

Un carácter completamente distinto, grotesco y cómico, y sin análisis anatómico-fisiológico, tiene la muerte en la serie de los excrementos. Así, Gargantúa ahogó con su orina «a doscientos sesenta mil cuatrocientos dieciocho, sin contar en esta cifra las mujeres y los niños». Esa «muerte masiva» no sólo está presentada en sentido grotesco directo, sino como una parodia de las frías informaciones acerca de cataclismos naturales, insurrecciones aplastadas, guerras religiosas (desde el punto de vista de tales informaciones oficiales, la vida humana no vale un comino).

La descripción del naufragio de enemigos en la orina de la burra de Gargantúa, tiene un carácter grotesco directo. La imagen es presentada allí detalladamente. Los compañeros de Gargantúa se ven obligados a atravesar el torrente formado por la orina, por encima de los cadáveres amontonados de los ahogados. Todos pasaron con bien, «... excepto Eudemón, cuyo caballo metió la pata hasta la rodilla en la panza de un villano grande y grueso que había muerto boca arriba, y no la pudo sacar, permaneciendo así hasta que Gargantúa, con la punta de su robusto bastón, hizo caer al agua las tripas del cadáver, y el caballo levantó el pie. Y, lo que es cosa verdaderamente extraña en hipiatría, se le curó un sobrehueso que tenía en aquella extremidad, por la compresión que en ellas hicieron las morcillas del enorme aldeano» (Libro I, Cap. XXXVI).

Es característica aquí no sólo la imagen de la muerte en orina, el tono y estilo de la descripción del cadáver («panza», «tripas», «morcillas», «un villano grande y grueso», «el enorme aldeano»), sino también la curación de la pata al entrar en contacto con las morcillas del muerto. Son muy frecuentes casos análogos en el folclore; están basados en una idea folclórica corriente acerca de la productividad de la muerte y de los cadáveres frescos (herida: vientre), así como acerca de la curación de una persona mediante la muerte de otra. Esa vecindad folclórica entre muerte y nueva vida se halla, naturalmente, muy rebajada a imagen grotesca de curación de la pata del caballo mediante el contacto con las entrañas de un grueso cadáver. Pero queda clara la específica lógica folclórica de esa imagen.

Recordemos otro ejemplo de entrecruzamiento de la serie de la muerte y la de los excrementos. Al morir los habitantes de la «Isla del Viento», sale de ellos el alma por el ano, a la vez que peden (los hombres) o bufan (las mujeres)[13].

En todos esos casos de presentación grotesca (cómica) de la muerte, la imagen de la misma adquiere rasgos cómicos: la *muerte* se halla en vecindad inmediata con la *risa* (aunque, por el momento, aún no en el marco de una serie objetual). En la mayoría de los casos, Rabelais presenta la muerte orientándose hacia la risa; presenta *muertes alegres*.

[13] Pantagruel, en otra parte de la novela, pare hombrecillos de sus ventosidades y pequeñas mujeres de sus escupitajos (Libro II, Cap. XXVII). El corazón de esos hombrecillos se encuentra cerca del ano, y son por ello coléricos.

Una presentación cómica de la muerte viene dada en el episodio del «rebaño de Panurgo». Deseando vengarse del mercader que transportaba en un barco un rebaño de carneros, Panurgo le compró un carnero hermoso y grande y lo arrojó al mar. Tras ese carnero saltaron al mar todos los demás; el mercader y los pastores se agarraban a ellos tratando de retenerlos, y fueron arrastrados al mar. «Panurgo, junto a la banda, con un remo en la mano, no para ayudar a los pastores, sino para impedirles trepar y salvarse del naufragio les predicaba elocuentemente... demostrándoles con argumentos retóricos las miserias de esta vida y el bien y la dicha de la otra, afirmando que eran más felices los muertos que los vivos en este valle de dolores...» (Libro IV, Cap. VIII).

La comicidad de esa lúgubre situación viene creada en este caso por la prédica de Panurgo deseando un feliz viaje a los muertos. Toda la situación es una parodia cáustica de la idea de la vida y de la muerte en la concepción medieval del mundo del más allá. En otra parte, Rabelais habla de frailes que, en lugar de ayudar inmediatamente a un hombre que se ahogaba, han de preocuparse primero de su alma eterna y confesarle; él, mientras tanto, se va hundiendo.

En el mismo estilo de destrucción paródica de las representaciones medievales del alma y de la vida de ultratumba, se halla también la alegre descripción de la estancia temporal de Epistemon en el reino de los muertos (a ese episodio nos hemos referido más arriba). Se incluyen también en él consideraciones grotescas acerca del sabor y del valor gastronómico de las almas de los muertos, acerca de lo cual ya hemos hablado también.

Recordemos la alegre presentación de la muerte en la serie de de los alimentos, en el relato de Panurgo acerca de sus desventuras en Turquía. Se describe en éste el ambiente cómico de la muerte, presentada en vecindad directa en la comida (cómo lo ensartaron en un asador y lo pusieron a asar). El episodio de la milagrosa salvación de Panurgo, que quedó medio asado, termina con un canto a su tostadura en el asador.

La muerte y la risa, la muerte y la comida, la muerte y la bebida se avecinan con frecuencia en Rabelais. El ambiente de la muerte es siempre alegre. En el capítulo XVII del libro cuarto se relatan toda una serie de muertes poco corrientes, y con frecuencia cómicas. Se habla allí de la muerte de Anacreonte que se ahogó con una pepita de uva (Anacreonte-vino-semilla de uva-muerte). El pretor Fabio murió a causa de un pelo de cabra, tomando una

escudilla de leche. O el hombre que murió por retener sus vientos, avergonzado de soltarlos en presencia del emperador Claudio, etc.

Si en los casos enumerados tan sólo la situación exterior hace que la muerte sea cómica, en el del duque Clarence (hermano de Eduardo IV) la muerte es alegre para él mismo; estando condenado a muerte se le permite elegir el modo de morir: «y determinó morir ahogado en un tonel de malvasía» (Libro IV, Cap. XXXIII). En este caso, la muerte alegre es presentada en vecindad directa con el vino.

Rabelais presenta al moribundo alegre en la figura del poeta Raminagrobis. Cuando Panurgo y sus acompañantes llegan al alojamiento del poeta lo encuentran «en la agonía con el semblante alegre, el rostro franco y la mirada luminosa» (Libro III, Cap. XXI).

En todos los casos citados de muerte alegre, la risa viene dada por el tono, el estilo y la forma en que está descrita la muerte. Pero en el marco de la serie de la muerte, la risa entra en vecindad directa, concreta y verbal con la muerte: en dos pasajes del libro, Rabelais enumera una serie de casos de *muerte por risa*. En el capítulo XX del libro primero, Rabelais cita a Crassus, que murió de risa al ver a un asno gualdrapado comer cardos; y a Filemón, que murió de la misma manera al ver a otro burro comerse unos higos en una bandeja de plata. En el capítulo XVII del libro cuarto, Rabelais cuenta cómo murió de risa el pintor Zeuxis al contemplar el retrato de una vieja pintado por él.

Finalmente, la muerte es presentada en vecindad con el nacimiento de la nueva vida, y, a su vez, en vecindad con la risa.

Cuando nació Pantagruel, era tan grande y tan pesado que le fue imposible venir al mundo sin ahogar a su madre (Libro II, Cap. II). Muere la madre del recién nacido Pantagruel, y héte aquí que su padre, Gargantúa, se encuentra en una situación complicada: no sabía si tenía que reir o llorar. «La duda, que turbaba su entendimiento, era la de si debía llorar por el duelo de su mujer o reir por la alegría de su hijo». No le era posible resolver sus dudas y, como resultado, lloraba y reía. Al recordar a su mujer, Gargantúa «lloraba como una vaca; pero de repente venía Pantagruel a su memoria y reía como un buey» (Libro II, Cap. III).

La naturaleza de la risa rabelaisiana se revela con toda claridad en la serie de la muerte, en los puntos de entrecruzamiento de la misma con la serie de la comida y la bebida y con la sexual, y estando la muerte en vecindad directa con el nacimiento de la

nueva vida; también se revelan las fuentes y tradiciones auténticas de esa risa; la aplicación de la misma a todo el amplio universo de la vida social histórica («epopeya de la risa») y a la época (más exactamente, a la frontera entre las dos épocas) revela sus perspectivas y su productividad histórica posterior.

En Rabelais, «la muerte alegre» no sólo es compatible con una valoración elevada de la vida y con la exigencia de luchar hasta el final por ella, sino que es la expresión misma de esa alta valoración, expresión de la fuerza de la vida siempre triunfante de toda muerte. En la imagen rabelaisiana de la muerte alegre no hay, naturalmente, nada decadente, ninguna aspiración a la muerte, ningún tipo de romanticismo con respecto a la muerte. En Rabelais, como ya hemos dicho, el tema mismo de la muerte no está en ningún caso situado en primer plano, ni tampoco subrayado. En la elaboración de ese tema tiene una importancia muy grande el lúcido y claro aspecto anatómico-fisiológico de la muerte. Y nunca se opone la risa al horror de la muerte: ese horror ni siquiera existe y, por consiguiente, tampoco existe ningún contraste marcado.

Una vecindad directa de la muerte con la risa, la comida, la bebida, y la obscenidad sexual, la encontramos también en otros representantes de la época del Renacimiento: en Boccaccio (tanto en la novela-marco como en el material de las novelas aisladas); en Pulci (la descripción de las muertes y del paraíso durante la batalla de Roncesvalles; Morgante, prototipo de Panurgo, muere de risa); y en Shakespeare (en las escenas de Falstaff, los alegres sepultureros de Hamlet, el portero alegre y borracho de Macbeth). La similitud se explica por tratarse de la misma época y de las mismas fuentes y tradiciones; las diferencias, por la amplitud y plenitud de elaboración de esas vecindades.

En la historia posterior de la evolución de la literatura, reviven con gran fuerza esas vecindades en el romanticismo y, posteriormente, en el simbolismo (omitimos las etapas intermedias); pero su carácter es completamente distinto. Se pierde el complejo de vida triunfante, que incluía la muerte, la risa, la comida y el acto sexual. La vida y la muerte sólo son percibidas dentro de los límites de la vida individual cerrada (en la que la vida es irrepetible y la muerte un final irremediable); la vida es tomada, además, bajo su aspecto interior, subjetivo. Por eso, en las imágenes artísticas de los románticos y los simbolistas esas vecindades se transforman en agudos contrastes estáticos y en oximorones, que no están

en absoluto resueltos (porque no existe el complejo real, amplio y abarcador) o que se resuelven en el plano místico. Baste recordar los fenómenos que externamente son más cercanos a las vecindades rabelaisianas. Edgar A. Poe tiene un pequeño relato de carácter renacentista, *El barril de amontillado;* en él se relata que, durante el *carnaval*, el héroe mata a su rival *borracho* vestido de *bufón* con cascabeles; el héroe había convencido a su rival para que fuese con él a una bodega (catacumba) a fin de establecer la autenticidad de un barril de amontillado, que había comprado; en las bodegas lo empareda vivo, en un nicho; lo último que el héroe oye es la *risa* y el *tintineo de los cascabeles del bufón*.

Todo el relato está construído sobre la base de agudos contrastes, totalmente *estáticos:* el alegre carnaval, brillantemente iluminado, y las sombrías catacumbas; el vestido alegre y bufonesco del rival, y la horrorosa muerte que le espera; el tonel de amontillado, el alegre tintineo de los cascabeles de bufón, y el horror del emparedado en vida *ante la muerte;* el crimen terrible y vil, y el tono tranquilo y frío del héroe-narrador. En la base del mismo está un antiguo y respetado complejo: muerte-máscara de bufón (risa)-vino-alegría de carnaval (carra navalis de Baco)-tumba (catacumbas). Pero la piedra de toque de ese complejo se ha perdido: falta el complejo sano y abarcador de la vida triunfante; sólo han quedado los contrastes desnudos, sin solución y, por tanto, siniestros. Es verdad que detrás de ellos se siente un cierto parentesco olvidado, oscuro y turbio, una larga serie de reminiscencias de imágenes artísticas de la literatura universal, en la que estaban unidos los mismos elementos; pero esa turbia sensación y esas reminiscencias sólo influencian las impresiones estrictamente estéticas que produce la novela en su conjunto.

En el fondo de la conocida novela *La máscara de la muerte roja* se halla la vecindad específica de Boccaccio: peste (muerte, tumba)-*fiesta* (alegría, risa, vino, erotismo). Pero esa vecindad se convierte también aquí en un simple contraste, que crea una atmósfera trágica, pero que no es, en modo alguno, boccacciana. En Boccaccio, el complejo abarcador de la vida triunfante, que avanza (naturalmente, no en sentido biológico estrecho), elimina los contrastes. En Poe, los contrastes son estáticos y la dominante de toda la imagen se transfiere a la muerte. Lo mismo se constata también en la novela *El rey-peste* (unos marineros borrachos celebran un banquete en el barrio contaminado por la peste de una ciudad portuaria); aunque en este caso, el vino y el frenesí de la

borrachera de los cuerpos sanos vencen a la peste y a los espectros de la muerte (pero *sólo* en el argumento).

Recordemos también los motivos rabelaisianos que encontramos en el padre del simbolismo y del decadentismo, Baudelaire.

En la poesía «El muerto alegre» (véase la frase final dirigida a los gusanos: «Vers, noir compagnions sans oreilles et sans yeux / Voyez venir à vous un mort libre et joyeux») y en el poema «El viaje» (la llamada a la muerte —al «viejo capitán»— en las estrofas finales); y, por último, en el ciclo «Muertes» observamos los mismos fenómenos de descomposición del complejo (una vecindad que está lejos de ser completa) y la transferencia de la dominante a la muerte (la influencia de Villon y de la «escuela de pesadillas y horrores»)[14]. Al igual que en todos los románticos y simbolistas, la muerte deja de ser un momento de la vida misma y se convierte de nuevo en un fenómeno limítrofe entre la vida de aquí y la otra posible vida. Toda la problemática se centra en el interior de los límites de un ciclo *individual* y *cerrado* de la vida.

Volvamos a Rabelais. La serie de la muerte tiene en él, también, un polo positivo, en el que se analiza el tema de la muerte al margen casi de lo grotesco. Nos referimos a los capítulos dedicados a la muerte de los héroes y del Gran Pan, y a la célebre epístola del anciano Gargantúa a su hijo.

En los capítulos acerca de la muerte de los héroes y del Gran Pan (Libro IV, Caps. XXVI, XXVII y XXVIII), Rabelais, basándose en el antiguo material, anuncia, prescindiendo casi de lo grotesco, el especial ambiente de la muerte de los héroes históricos, cuyas vidas y muertes no son indiferentes a la humanidad. La muerte de los grandes y nobles hombres va acompañada frecuentemente de fenómenos especiales de la naturaleza, que son reflejo de perturbaciones históricas: se desencadenan tempestades, aparecen en el cielo cometas y estrellas fugaces: «...por los cometas, como por las notas etéreas, dicen los cielos tácitamente: Hombres mortales, si de estas almas felices queréis alguna cosa saber, aprender, entender, conocer, prevenir, tocante a la utilidad pública, haced diligencia de presentaros a ellas y tener su respuesta, porque el fin y la catástrofe de la comedia se acercan; después en vano las buscaréis» (Cap. XXVII). Y en otra parte: «...así como

[14] Véanse fenómenos análogos en Novalis (la erotización de todo el conjunto, especialmente en la poesía sobre la eucaristía); en Hugo *(Notre-Dame de París)*; los tonos rabelaisianos en Rimbaud, Richepin, Laforgue, etc.

la antorcha o la candela, mientras vive y arde, alumbra a los asistentes, esclarece todo su alrededor, deleita a cada uno y a cada uno dispensa su servicio y claridad y no hace daño ni desagrada a nadie, en el momento en que se apaga, con su humo y evaporación inficciona el aire, daña a todos y desagrada a cada uno; esto sucede con esas almas insignes y nobles. Mientras habitan en sus corazones su morada es pacífica, deleitable, honorable y útil; a la hora de su discesión comunmente ocurren en las islas y continentes grandes revoluciones atmosféricas, tinieblas, rayos, granizos, y en tierra concusiones, temblores. sacudimientos, y en el mar temporal de tempestades, con lamentaciones de los pueblos, mutuaciones en la religión, transportes de reinos y eversión de las repúblicas» (Cap. XXVI).

Por los fragmentos citados se ve que Rabelais presenta la muerte de los héroes en un tono y un estilo totalmente distintos: en lugar de lo fantástico grotesco aparece lo fantástico heroizante; en parte, en el espíritu épico popular; en lo fundamental, en el tono y estilo de las fuentes antiguas (recontadas por Rabelais con bastante fidelidad). Eso muestra el alto valor que da Rabelais al heroísmo histórico. Es característico, que esos fenómenos mediante los cuales la naturaleza y el mundo histórico reaccionan ante la muerte de los héroes —aunque «contradicen todas las leyes de la naturaleza»—, sean por sí mismos completamente naturales (tempestades, cometas, terremotos, revoluciones) y estén situados en el mismo mundo de aquí, en el que transcurre la vida y la actividad de los héroes. Esa resonancia está heroizada épicamente, y en ella participa también la naturaleza. Tampoco en este caso representa Rabelais la muerte en el ciclo individual (cerrado y autosuficiente) de la vida, sino en el mundo histórico, en tanto que fenómeno de la vida social histórica.

En el mismo tono está narrada (más exactamente, recontada a partir de Plutarco) la muerte de Gran Pan. Pantagruel, en su relato, atribuye los acontecimientos relacionados con esa muerte a la «del Gran salvador de los creyentes», introduciendo en su figura, al mismo tiempo, un contenido puramente panteísta (capítulo XXVIII).

El objetivo de esos tres capítulos es mostrar que el heroísmo histórico es la huella esencial, imposible de borrar, de un modo real unitario: natural e histórico. Esos capítulos terminan de manera no acostumbrada en Rabelais. Tras acabar Pantagruel su discurso se crea un profundo silencio. «Después vimos caer lágrimas

de sus ojos, grandes como huevos de avestruz. Me doy a Dios si miento en una sola palabra».

El tono grotesco se mezcla aquí con la seriedad, tan rara en Rabelais (de la seriedad en Rabelais hablaremos aparte).

La epístola de Gargantúa a Pantagruel, que ocupa el capítulo VIII del libro segundo, es importante no sólo para la serie de la muerte, sino también para todo el polo positivo (ni grotesco, ni crítico) de la novela de Rabelais. En ese sentido, se asemeja al episodio de la abadía de Thelema. Por eso, todavía volveremos más adelante a esa epístola (así como al episodio de la abadía de Thelema). Aquí vamos sólo a analizar la parte que se refiere al motivo de la muerte.

En dicha epístola se presenta el tema de la continuidad de la especie humana, de las generaciones y de la historia. Con independencia de la introducción de tesis católicas ortodoxas, inevitables por las condiciones de la época, se desarrolla en ella la teoría, que contradice tales posiciones, de la *relativa* inmortalidad terrestre, biológica e histórica, del hombre (naturalmente, lo biológico no se opone a lo histórico); la inmortalidad de la semilla, del nombre y de los hechos.

«Entre los dones, gracias y prerrogativas de que el soberano hacedor, Dios todopoderoso, ha rodeado y adornado la humana naturaleza en su principio, me parece la más singular y excelente aquella por la cual puedes, siendo mortal, adquirir una especie de inmortalidad, y en el transcurso de tu vida transitoria perpetuar tu nombre y tu simiente por medio de la generación en matrimonio legítimo». Así comienza la epístola de Gargantúa. «Por este medio de propagación seminal queda y permanece en los hijos lo que se pierde en los padres, y en los nietos lo que se pierde con los hijos... He aquí por lo que, no sin justa causa, doy gracias a Dios mi conservador, porque me ha concedido ver cómo mi decrepitud florece en tu mocedad. Así, cuando por el gusto del que todo lo rige y modera, mi alma deje esta habitación humana, no me reputaré totalmente muerto al pasar de un lugar a otro, toda vez que en tí y por tí permanece mi imagen en este mundo visible, viviendo y conversando con gentes de honor y amigos míos, como yo solía hacerlo...».

A pesar de las devotas locuciones con que empiezan y acaban casi todos los párrafos de la epístola, la idea de la relativa inmortalidad terrestre se opone, intencionada y multilateralmente, a la doctrina cristiana de la inmortalidad del alma. A Rabelais no le

satisface nada la eternización estática en el mundo de ultratumba de la vieja alma, salida de un cuerpo decrépito, sin posibilidad de seguir desarrollándose y creciendo en la tierra. Quiere verse a sí mismo, en su vejez y decrepitud, floreciendo en la juventud nueva de su hijo, su nieto, y su biznieto; ama su imagen exterior terrestre, cuyos rasgos se conservarán en sus descendientes. Quiere permanecer «en este mundo visible» en la persona de sus descendientes, y frecuentar sus buenos amigos. Se trata, precisamente, de la posibilidad de eternización de lo terrestre sobre la tierra, conservando todos los valores terrestres de la vida: la belleza física, la florida juventud, buenos amigos; aunque lo principal esté en la continuación del crecimiento y desarrollo terrestres, en el perfeccionamiento permanente del hombre. Lo que menos le interesa es la propia eternización en el mismo nivel de desarrollo.

Todavía hemos de subrayar un rasgo más: en manera alguna es importante para Gargantúa (Rabelais) eternizar su propio «yo», su persona biológica, independientemente de sus virtudes; lo que le importa es la eternización (más exactamente, la continua evolución) de sus mejores esperanzas y aspiraciones. «En tí, pues, vive la imagen de mi cuerpo; si en forma parecida no relumbraran las virtudes del alma, no te consideraría como guardia y tesorero de la inmortalidad de nuestro nombre, y el placer que tendría viéndote sería bien pequeño al considerar que la peor de mis partes, que es el cuerpo, permanecía, y la mejor, que es el alma, por la que queda el nombre y recibe la bendición de los hombres, aparecía degenerada y bastardeada...».

Rabelais relaciona la evolución de las generaciones con la evolución de la cultura, con la evolución de la humanidad histórica. El hijo va a continuar al padre, y el nieto al hijo, en un eslabón superior de la evolución de la cultura. Gargantúa muestra el gran cambio que tuvo lugar durante su vida: «...pero por la bondad divina, la luz y la dignidad de mi juventud estuvo entregada al estudio, aun cuando tan a menos he venido que con dificultad sería recibido entre los escolares principiantes, y en mi edad viril fui reputado (y no sin motivo) como uno de los más sabios del siglo». Y algo más abajo: «...preveo que los vagabundos, los verdugos, los aventureros y los palafreneros de mañana serán más ilustrados que los doctores y los predicadores de hoy».

Gargantúa saluda la evolución conducente a que el más erudito hombre de su época no esté ni siquiera en condiciones de afrontar el primer grado de la escuela primaria de la época futura

(muy cercana); no envidia a sus descendientes, que sólo serán superiores a él por el hecho de nacer más tarde. En la persona de sus descendientes, en la persona de otros hombres (de la misma especie humana, de su propia simiente), él participará de esa evolución. La muerte, en el mundo colectivo e histórico de la vida humana, no empieza ni acaba nada importante.

La misma constelación de problemas, como veremos, surge, de manera muy aguda, en la Alemania del siglo XVIII. El problema del perfeccionamiento personal, individual, y del proceso de formación del hombre; el problema del perfeccionamiento (y de la evolución) de la especie humana, el de la inmortalidad terrestre, el de la educación de la especia humana, el de la renovación de la cultura a través de la juventud de la nueva generación: todos esos problemas se plantean estrechamente relacionados entre sí. Conducirán inevitablemente a un planteamiento más profundo del problema del tiempo histórico. Como solución a esos problemas (en su conexión) se han propuesto tres variantes principales: la de Lessing *(La educación del género humano)*, la de Herder *(Ideas sobre la filosofía de la historia de la humanidad)*, y, finalmente, la especial variante de Goethe (principalmente en *Wilhelm Meister*).

Todas las series que hemos analizado sirven a Rabelais para destruir la vieja imagen del mundo, creada por una época que está en vias de desaparición, y para construir una nueva imagen, en cuyo centro se sitúa el hombre total; físico y espiritual. Destruyendo las vecindades tradicionales de las cosas, fenómenos, ideas y palabras; recurriendo a las imágenes más bizarras, grotescas y fantásticas, y a las combinaciones de imágenes, llega Rabelais a nuevas vecindades, auténticas y de acuerdo con la «naturaleza», de todos los fenómenos del universo. En este complejo y contradictorio torrente (*productivo*-contradictorio) de imágenes de Rabelais, tiene lugar el restablecimiento de antiquísimas vecindades entre las cosas; ese torrente de imágenes penetra en uno de los principales cauces de la temática literaria. Por ese cauce avanza el rico torrente de imágenes, temas y argumentos; y ese torrente se alimenta de las fuentes del folclore anterior a la aparición de las clases. La vecindad directa entre comida, bebida, muerte, copulación, risa (del bufón) y nacimiento, en la imagen, en el motivo y en el argumento, constituyen el rasgo *exterior* de ese torrente de temática literaria. Tanto los elementos mismos del conjunto de la imagen, el motivo y el argumento, como las funciones artístico-

ideológicas de toda esta vecindad, cambian radicalmente en los diferentes escalones de la evolución. Tras esa vecindad se esconde en primer lugar, como signo exterior, una determinada forma de sentimiento del tiempo, y una determinada actitud ante el universo espacial; es decir, un determinado cronotopo.

El objetivo de Rabelais consiste en recomponer el mundo que está en proceso de desintegración (como resultado de la descomposición de la concepción medieval), sobre una nueva base material. La unidad y la perfección medievales (vivas todavía en la obra de síntesis de Dante) están destruidas. También ha quedado destruida la concepción histórica medieval —la creación del mundo, el pecado original, el primer advenimiento, la expiación, el segundo advenimiento, y el juicio final—, por la cual se desvalorizaba y disolvía en categorías atemporales el tiempo real. Para esa concepción el tiempo era sólo un elemento de destrucción, que destruia sin crear nada. El mundo nuevo no tenía nada que ver con esa visión del tiempo. Era necesario encontrar una nueva forma de tiempo y una nueva actitud ante el espacio, un espacio nuevo y terrestre («Se ha roto el marco del viejo *orbis terrarum;* ahora es cuando, de hecho, se ha descubierto la tierra...»)[15]. Era necesario un nuevo cronotopo que permitiese relacionar la vida real (historia) con la tierra real. Era necesario contraponer a la escatología un tiempo creador, productivo, un tiempo medido en base a creación, y no a destrucción. Los fundamentos de ese tiempo creador estaban esbozados en las imágenes y motivos folclóricos.

VIII. Las bases folclóricas del cronotopo rabelaisiano

Las formas principales del tiempo productivo, eficaz, se remontan al primitivo estadio agrícola de evolución de la sociedad humana. Los estadios precedentes eran poco propicios para el desarrollo del sentido diferenciado del tiempo y su reflejo en los ritos e imágenes del lenguaje. Un sentido fuerte y diferenciado del tiempo sólo pudo aparecer sobre la base del trabajo agrícola colectivo. En esta fase, precisamente, se formó el sentido del tiempo que está en el origen de la formación y división del tiempo social: el de la vida cotidiana, de las fiestas, de los ritos ligados al ciclo

[15] K. Marx y F. Engels, *Obras*, vol. 20, pág. 346 (ed. rusa).

de los trabajos agrícolas, de las estaciones, de los períodos del día, de las fases de crecimiento de las plantas y animales. También se elaboró en este período el reflejo de dicho tiempo en el lenguaje, en los motivos y tramas más antiguos, que reflejan las relaciones temporales entre el crecimiento y la *contigüidad temporal* de fenómenos de diferente tipo (vecindades sobre la base de la unidad del tiempo).

¿Cuáles son los rasgos principales de esta forma de tiempo?

Dicho tiempo es colectivo; sólo se diferencia y se mide por los acontecimientos de la vida *colectiva*; todo lo que existe en ese tiempo, existe sólo para el colectivo. No se ha evidenciado todavía la serie individual de la vida (no existe aun el tiempo interior de la vida individual; el individuo vive por completo en el exterior, en el conjunto colectivo). El trabajo y el consumo son colectivos.

Es un tiempo de labor. La vida de cada día y el consumo no están separados por el proceso de trabajo productivo. El tiempo se mide a través de los acontecimientos laborales (las fases del trabajo agrícola y sus subdivisiones). El sentido del tiempo se forma en la lucha laboral colectiva contra la naturaleza. Nace en la práctica del trabajo colectivo, cuyo objetivo consiste en diferenciar el tiempo y darle forma.

Es el tiempo del *crecimiento productivo*. De vegetación, florecimiento, fructificación, maduración, multiplicación de los frutos, de cría. El curso del tiempo no destruye ni disminuye, sino que multiplica y aumenta los valores; en lugar de la semilla sembrada nacen muchas semillas, la cría recupera siempre la pérdida de ejemplares aislados. Y esas unidades que perecen no están individualizadas ni evidenciadas, se pierden en la masa de nuevas vidas, que siempre aumenta y se multiplica. La desaparición, la muerte, se perciben como *siembra*, a la que siguen los brotes que multiplican lo que se ha sembrado y son luego recolectados. El curso del tiempo no significa sólamente crecimiento cuantitativo, sino también cualitativo: florecimiento, maduración. Por no estar aislada todavía la individualidad, momentos como la vejez, la descomposición y la muerte, sólo pueden constituirse de momentos subordinados al crecimiento y la multiplicación, que son los ingredientes necesarios del crecimiento productivo. Su aspecto negativo, su carácter puramente destructivo, final, sólo aparece en el plano puramente individual. El tiempo productivo significa gestación, desarrollo del fruto, nacimiento y nueva gestación.

Está orientado al máximo hacia el futuro. Es el tiempo de la preocupación laboral colectiva por el futuro: siembran para el futuro, recolectan frutos para el futuro, se aparean y copulan para el futuro. Todos los procesos del trabajo están orientados hacia adelante. El consumo (que tiende más al presente por su carácter estático) no está separado del trabajo productivo, no se le opone como placer individual, autónomo. En general, no es posible todavía una diferenciación de los tiempos: presente, pasado y futuro (diferenciación que supondría la *individualidad esencial* como unidad de medida). El tiempo se caracteriza por la tendencia general hacia adelante (trabajo, movimiento, acción).

Es profundamente espacial y concreto. No está separado de la tierra y de la naturaleza. Es completamente exterior, al igual que la vida humana en su conjunto. La vida agrícola de la gente y la de la naturaleza (de la tierra) se miden por los mismos baremos, los mismos acontecimientos, los mismos intervalos; son inseparables y se presentan en un mismo acto (indivisible) del trabajo y de la conciencia. La vida humana y la naturaleza se interpretan mediante las mismas categorías. Las estaciones del año, las edades, las noches y los días (y sus subdivisiones), la copulación (matrimonio), el embarazo, la madurez, la vejez y la muerte, son todas ellas categorías-imágenes que sirven de igual modo para representar los temas de la vida humana que los de la vida de la naturaleza (bajo el aspecto agrícola). Todas esas imágenes son extremadamente cronotópicas. El tiempo está, en este caso, inmerso en la tierra, sembrado en ella, y allí mismo madura. En su movimiento, la mano trabajadora del hombre va unida a la tierra; los hombres crean el paso del tiempo, lo palpan, lo huelen (los cambiantes olores del crecimiento y la maduración) y lo ven. Es denso, irreversible (dentro de los límites del ciclo) y realista.

Es totalmente *unitario*. Esa total unidad se revela en el trasfondo de las percepciones posteriores del tiempo en la literatura (y, en general, en la ideología) una vez que el tiempo de los acontecimientos personales, de cada día, familiares, se hubieron individualizado y separado del tiempo de la vida histórica colectiva, del conjunto de la sociedad; una vez hubieron aparecido las diferentes escalas de medición de los acontecimientos de la vida *particular* y de los de la *historia* (se encontraron en planos diferentes). Aunque, en abstracto, el tiempo había permanecido unitario, estaba desdoblado desde el punto de vista *temático*. Los argumentos de la vida privada no podían ser difundidos, transferidos

a la vida del conjunto social (del estado, de la nación); los argumentos (acontecimientos) históricos se convertían en algo específicamente distinto de los de la vida privada (amor, matrimonio); los argumentos se cruzaban tan sólo en algunos puntos específicos (guerra, boda del rey, crimen), separándose, no obstante, desde estos puntos, en diferentes direcciones (el doble argumento de las novelas históricas: los acontecimientos históricos y la vida del personaje histórico como individuo). Los motivos creados en el tiempo unitario del folclore primitivo pasaron —la mayoría de ellos— a formar parte de la composición de los argumentos de la vida privada, sometiéndose, como es natural, a una reinterpretación sustancial, a reagrupamientos y permutaciones. Pero, sin embargo, conservaron en este caso su imagen real, aunque enormemente degenerada. Estos motivos sólo podían incorporarse parcialmente a los argumentos históricos —y, además, en forma simbólica, completamente sublimada—. En el período del capitalismo desarrollado, la vida socio-política, de estado, pasa a ser abstracta y carente, casi por completo, de temática.

En el trasfondo del desdoblamiento posterior del tiempo y el argumento aparece muy clara la unidad total del tiempo folclórico. Las series de las vidas individuales no se habían aislado todavía, no existían acciones particulares, no existían acontecimientos de la vida privada. La vida era una, y totalmente «histórica» (utilizando aquí esta categoría tardía); la comida, la bebida, la copulación, el nacimiento y la muerte, no eran momentos de la existencia privada; eran una preocupación común, eran «históricos», estaban estrechamente ligados al trabajo social, a la lucha contra la naturaleza, a la guerra, y eran expresados y representados por medio de las mismas categorías-imágenes.

Ese tiempo lo incorpora todo a su movimiento; no conoce ningún trasfondo inmóvil, estable. Todas las cosas —el sol, las estrellas, la tierra, el mar, etc.— le vienen dadas al hombre no para la contemplación individual («poética») o la meditación desinteresada, sino, exclusivamente, en el proceso colectivo de trabajo y de lucha contra la naturaleza. Sólo en ese proceso se encuentra el hombre con dichos elementos, y sólo a través del prisma de ese proceso entra en contacto con ellos y los conoce. (Conocimiento que es más realista, objetivo y profundo de lo que lo hubiera sido en las condiciones de una contemplación poética pasiva). Por eso, todas las cosas son incorporadas al movimiento de la vida, a los acontecimientos de la vida, como participantes vivos. Forman

parte del argumento y no se oponen a las acciones, en tanto que trasfondo de éstas. Posteriormente, en las fases literarias de evolución de las imágenes y los argumentos, tiene lugar la desintegración de todo el material en acontecimientos temáticos y en trasfondo de las mismas: el paisaje natural, los principios inmutables del sistema político-social, moral, etc., independientemente de si dicho trasfondo está concebido como permanentemente inmóvil e inmutable, o tan sólo en relación con la dinámica del argumento respectivo. El poder del tiempo y, por lo tanto, la temática de la posterior evolución literaria, son siempre limitados.

Todos los rasgos analizados del tiempo folclórico pueden considerarse valores positivos. Pero su rasgo decisivo (en el que vamos a detenernos), el de su *carácter cíclico*, es un rasgo negativo, que limita la fuerza y la productividad ideológica de dicho tiempo. El sello del carácter cíclico, y, por lo tanto, el de la *repetitividad* cíclica, se halla en todos los acontecimientos de ese tiempo. Su tendencia hacia adelante viene frenada por el ciclo. Por eso, el crecimiento no se convierte aquí en un auténtico proceso de formación.

Estos son los principales rasgos del sentido del tiempo que se formó en la fase primitiva agrícola de la evolución de la sociedad humana.

La caracterización que hemos hecho del tiempo folclórico viene dada, como es lógico, en el trasfondo de nuestra concepción del tiempo. No tomamos ese tiempo como un hecho de *conciencia* del hombre primitivo, sino que lo presentamos, utilizando material objetivo, como el tiempo que se revela en los correspondientes motivos antiguos, que determina la unión de esos motivos en argumentos, que decide la lógica del desarrollo de las imágenes en el folclore. También hace posible e inteligible esa vecindad de las cosas y fenómenos de la que nosotros partimos y a la que volveremos. E, igualmente, determina la lógica específica de los ritos y las fiestas del culto. En ese tiempo, las personas trabajaban y vivían; pero, como es natural, no podía ser comprendido ni evidenciado por medio de un conocimiento abstracto.

Está totalmente claro que, en el tiempo folclórico caracterizado por nosotros, la vecindad de cosas y fenómenos debería poseer un carácter especial, netamente diferenciado del carácter de las vecindades de la literatura posterior y, en general, del pensamiento ideológico de la sociedad dividida en clases. En las condiciones existentes cuando no se habían separado las series indi-

viduales de la vida, cuando era total la unidad del tiempo, fenómenos tales como el apareamiento y la muerte (fecundación de la tierra, germinación), la tumba y el seno fecundado de la mujer, la comida y la bebida (los frutos de la tierra) junto a la muerte y al apareamiento, etc., tenían que encontrarse en vecindad directa, bajo el aspecto de crecimiento y fertilidad; en la misma serie están también implicadas las fases de la vida del sol (la sucesión del día y de la noche, de las estaciones del año) como participantes, junto con la tierra, en los acontecimientos del crecimiento y de la fertilidad. Todos estos fenómenos están inmersos en un acontecimiento unitario, y sólo caracterizan diferentes aspectos del mismo complejo: crecimiento, fertilidad, la vida entendida bajo el mismo signo de crecimiento y fertilidad. Repetimos: la vida de la naturaleza y la del hombre están unidas en un mismo complejo; el sol está en la tierra, y, en el producto consumido, es comido y bebido. Los acontecimientos de la vida humana son igual de grandiosos que los de la vida de la naturaleza (para ellos se utilizan las mismas palabras, los mismos matices, que no son nada metafóricos). Además de eso, todos los miembros de la vecindad (todos los elementos del conjunto) tienen *igual valor*. La comida y la bebida son tan importantes en esta serie como la muerte, la procreación y las fases solares. Un único gran acontecimiento de la vida (del hombre y la naturaleza juntos) se revela en sus diferentes aspectos y momentos, siendo todos ellos igual de necesarios e importantes en aquél.

Subrayemoslo una vez más: la vecindad analizada por nosotros no era conocida por el hombre primitivo en el proceso de pensamiento abstracto o de contemplación, sino en el proceso de la vida misma de trabajo colectivo en medio de la naturaleza, de consumo colectivo de los frutos del trabajo, y de preocupación colectiva por el crecimiento y renovación del conjunto social.

Sería totalmente erróneo pensar que alguno de los elementos de la vecindad tiene, en general, prioridad; y sería especialmente erróneo acordar tal prioridad al momento sexual. El elemento sexual todavía no se había separado como tal, y sus aspectos específicos (la cópula humana) se percibían de manera totalmente igual a los demás elementos de la vecindad. Todos ellos no eran sino aspectos diferentes de un mismo acontecimiento unitario, aspectos que se identificaban entre sí. Hemos examinado la vecindad en toda su simplicidad, en sus grandes y principales líneas; pero a ella se iban incorporando gran cantidad de nuevos y nuevos ele-

mentos que complicaban los motivos y determinaban una gran variedad de combinaciones temáticas. Todo el mundo accesible, según su grado de implicación, era incorporado a ese complejo, se interpretaba en él y por medio de él (práctica y eficazmente).

De acuerdo con la estratificación en clases del conjunto social, ese complejo sufre modificaciones importantes, y los correspondientes motivos y argumentos se someten, a su vez, a reinterpretación. Tiene lugar una diferenciación gradual de las esferas ideológicas. El culto se separa de la producción; también se separa y, en cierta medida, se individualiza, la esfera del consumo. Los elementos del complejo se desagregan y se transforman desde el punto de vista interior. Elementos de vecindad tales como la comida, la bebida, el acto sexual y la muerte, pasan a la *vida cotidiana*, que ya está individualizándose. Por otra parte, se incorporan al *rito*, adquiriendo en él una significación *mágica* (en general, específicamente de culto, ritual). El rito y la vida cotidiana se combinan estrechamente entre sí, aunque exista entre ellos una frontera interior: el pan ya no es en el rito el pan real, el alimento de cada día. Esa frontera se convierte más y más en una meta, y se hace más clara. El reflejo ideológico (palabra, representación), adquiere una fuerza mágica. Una cosa singular se convierte en sustitutiva del conjunto (de aquí la función sustitutiva de la víctima (el fruto que se ofrece como ofrenda figura como sustitutivo de toda la cosecha, el animal como sustitutivo de todo el rebaño o de la cría, etc.).

En esta fase de separación (gradual) de la producción, el rito y la vida corriente, toman forma fenómenos tales como los *juramentos rituales* y, posteriormente, la *risa ritual, la parodia y la bufonada rituales*. Aquí encontramos el mismo complejo de crecimiento-fertilidad en nuevos escalones de la evolución social, y, por lo tanto, en una nueva interpretación. Los elementos de vecindad (ampliada a partir de la base antigua) no están, como antes, estrechamente unidos entre sí, sino que son interpretados desde un punto de vista mágico-ritual y separados, de un lado, por la producción social, y, de otro, por la vida individual (aunque se mezclen con ellas). En esa fase (más exactamente, en su final) la antigua vecindad es presentada detalladamente en las saturnalias romanas, en las que el esclavo y el bufón sustituyen en la muerte al emperador y al dios, en las que aparecen formas de parodia ritual, donde las «pasiones» se mezclan con la risa y la alegría. Fenómenos similares constituyen los juramentos nupciales y la ri-

diculización del novio; las burlas rituales de los soldados romanos al caudillo triunfante al entrar en Roma (la lógica de la víctima sustitutoria: prevenir el auténtico deshonor mediante el deshonor ficticio; más tarde se interpreta como el impedimento de la «envidia del destino». En todos estos fenómenos, la risa (en sus diversas expresiones) aparece estrechamente vinculada a la muerte, a la esfera sexual, así como a la esfera de la comida y de la bebida. La misma vinculación de la risa a la comida y bebida de culto, a la obscenidad y la muerte, la encontramos en la estructura de la comedia de Aristófanes (véase el mismo complejo, en el plano temático, en *Alcestes*, de Eurípides). En estos últimos fenómenos, la vecindad antigua analizada anteriormente aparece ya en un plano puramente literario.

Conforme a la posterior evolución de la sociedad basada en clases y con diferenciaciones más y más grandes de las esferas ideológicas, se profundiza cada vez más la desintegración interior (desdoblamiento) de cada uno de los elementos de la vecindad: comida, bebida, el acto sexual; pasan a la vida privada en su aspecto real, se convierten, preponderantemente, en una preocupación *privada* y *cotidiana*, adquieren el colorido específico de lo muy usual, pasan a ser pequeñas realidades, «vulgares», corrientes. Por otra parte, los mismos elementos, en el culto religioso (y parcialmente en los géneros elevados de la literatura y de las demás ideologías), están excesivamente sublimados (con frecuencia, el acto sexual se sublima y disimula tanto que apenas se le puede reconocer), adquieren un carácter simbólico abstracto: las relaciones entre los elementos del complejo adquieren también aquí un carácter abstracto-simbólico. Es como si éstos rechazasen toda relación con la realidad corriente y vulgar.

Las grandes realidades —iguales en valor— del antiguo complejo de antes de la aparición de las clases, se separan una de otra, se someten a un desdoblamiento interno y a una reinterpretación jerárquica radical. En las ideologías y en la literatura, los elementos de vecindad se dispersan en diversos planos, superiores o inferiores, en diversos géneros, estilos y tonos. Ya no se hallan juntos en el mismo contexto, ya no están uno al lado del otro, porque ha desaparecido el conjunto que les englobaba. La ideología refleja lo que ya está roto y separado en la vida. Un elemento del complejo, como es la esfera sexual (el acto sexual, los órganos sexuales, los excrementos por estar relacionados con los órganos sexuales) está casi por completo alejado, en su aspecto real y di-

recto, de los géneros oficiales y del lenguaje oficial de los grupos sociales dominantes. Bajo su aspecto sublimado, como *amor*, el elemento sexual del complejo se incorpora a los géneros elevados, y entra en ellos en vecindad y relaciones nuevas. Bajo un aspecto laico y corriente, como el matrimonio, la familia, la procreación, la esfera sexual entra en los géneros intermedios, realizando, también en estos, nuevas y perdurables vecindades. La esfera de la comida y de la bebida tiene existencia semioficial y, bajo un aspecto real, corriente, no detallado, vive en los géneros intermedios e inferiores como un detalle secundario, corriente, de la vida privada. En la serie individual de la vida, la muerte adopta, igualmente, diferentes aspectos; tiene una función especial en los géneros elevados (literarios y en otras ideologías), y otra distinta en los géneros intermedios (que pertenecen por entero, o a medias, a los de costumbres). Entran en nuevas y diferentes vecindades; se rompen sus relaciones con la risa, el acto sexual y la parodia. Todos los elementos del complejo pierden en sus nuevas vecindades la relación con el trabajo social. De acuerdo con todo eso, se diferencian los tonos y las modalidades estilísticas de los diversos aspectos de los elementos del complejo. Al conservarse algunas relaciones entre ellos y los fenómenos de la naturaleza, tales relaciones adquieren, en la mayoría de los casos, un carácter metafórico.

Evidentemente, nosotros ofrecemos aquí una caracterización muy simple y sumaria de los destinos de los diferentes elementos del antiguo complejo de la sociedad dividida en clases. Nos interesa sólamente la *forma del tiempo* como fundamento de la vida posterior de los temas (y de la vecindad de los temas). La forma folclórica del tiempo, caracterizada más arriba, sufrió modificaciones esenciales. Precisamente, en tales modificaciones vamos a detenernos a continuación.

Es esencial el hecho de que todos los elementos de la antigua vecindad hayan perdido la contigüidad real en el tiempo unitario de la vida humana colectiva. Naturalmente, en el pensamiento abstracto y en los sistemas concretos de cronología (sean cuales sean), el tiempo conserva siempre su unidad abstracta. Pero, en los límites de esa unidad de calendario, abstracta, el tiempo concreto de la vida humana se escindió. Se separaron del tiempo común de la vida colectiva las series individuales de la vida, los destinos individuales. Al comienzo, todavía no estaban claramente separadas de la vida del conjunto social; tan sólo estaban separa-

das de ella como un bajorrelieve plano. La sociedad misma se escinde en grupos y subgrupos de clase, a los que están directamente vinculadas las series individuales de la vida que, junto con aquellos se oponen al complejo. Así, en las fases tempranas de la sociedad esclavista y en la sociedad feudal, las series individuales de la vida todavía están bastante estrechamente relacionadas con la vida común del grupo social más cercano. Pero, sin embargo, también en ese caso están ya separadas. El curso de las vidas individuales, el de la vida de los grupos y el del conjunto social-estatal no se juntan, sino que se alejan, se interfieren, se miden por medio de escalas valorativas diferentes; todas estas series evolucionan conforme a su propia lógica, tienen sus temas, utilizan y reinterpretan de manera propia los motivos antiguos. Dentro de los límites de la serie individual de la vida se descubre el *aspecto interior* del tiempo. El proceso de evidenciación y ruptura del conjunto de las series individuales de la vida alcanza el punto culminante en las condiciones de desarrollo de las relaciones monetarias en la sociedad esclavista y en la capitalista. La serie individual adquiere en éstas un carácter particular, específico; y lo general adquiere el máximo carácter abstracto.

Los motivos antiguos, que habían pasado a los temas de las series individuales de la vida, experimentan una especial degradación. La comida, la bebida, el apareamiento, etc., pierden aquí su «pathos» antiguo (su relación, su unidad con la vida laboral del conjunto social); se convierten, en el marco de la vida individual, en una preocupación privada minúscula, parece como si agotasen su significación dentro del marco de la vida privada. Como resultado del aislamiento de la vida productiva del conjunto, de la lucha colectiva contra la naturaleza, sus relaciones *reales* con la vida de la naturaleza se debilitan o se interrumpen definitivamente. Esos momentos, aislados, empobrecidos y disminuidos en su aspecto real, han de someterse, a fin de conservar su significación en el argumento, a una cierta sublimación, a una ampliación metafórica del sentido (a cargo de relaciones que en un tiempo fueron reales) a un enriquecimiento a cuenta de determinadas reminiscencias confusas, o finalmente, a la adquisición de significado a cuenta del *aspecto interior de la vida*. Así es, por ejemplo, el motivo del vino en la poesía anacreóntica (en el más amplio sentido), el motivo de la comida en los poemas gastronómicos antiguos (a pesar del perfil práctico, a veces puramente culinario, la comida no se presenta aquí tan sólo bajo el aspecto estético-gas-

tronómico, sino también bajo un aspecto sublimado, no carente de antiguas reminiscencias ni de ampliación metafórica). Uno de los motivos principales y centrales en el argumento de la serie individual de la vida ha llegado a ser el *amor*, es decir, el aspecto sublimado del acto sexual y de la fecundación. Este motivo ofrece las mayores posibilidades a todas las formas de sublimación: a la ampliación metafórica en variadas direcciones (en ese sentido, el lenguaje representa un campo muy favorable), a un enriquecimiento a cuenta de las reminiscencias, y finalmente a una elaboración enfocada hacia el aspecto interior, subjetivo-psicológico. Pero ese motivo sólo pudo obtener un lugar central gracias al lugar auténtico, real que ocupa en la serie individual de la vida; gracias a su relación con el matrimonio, la familia, la procreación; y, finalmente, gracias a los importantes hilos que unen, mediante el amor (el matrimonio y la procreación) la serie individual con las series de otras existencias individuales, tanto contemporáneas como posteriores (niños, nietos) y con el grupo social más cercano (mediante la familia y el matrimonio). En la literatura de diversas épocas, de diversos grupos sociales, en los diversos géneros y estilos, se utilizan de manera diferente, como es natural, los diversos momentos del aspecto real del amor y los del aspecto sublimado.

En la serie temporal cerrada de la vida individual, el motivo de la muerte experimenta una profunda transformación. Adquiere el sentido de un final *absoluto*. Cuanto más cerrada sea la serie de la vida individual, tanto más aislada estará de la vida del conjunto social, tanto más elevado y absoluto será ese sentido. Se rompe la relación de la vida con la fertilidad (con la siembra, con el seno materno, con el sol), con el nacimiento de una nueva vida, con la risa ritual, con la parodia, con el bufón. Algunas de las relaciones de esas antiguas vecindades de la muerte se conservan y reservan para el motivo de la muerte (muerte-segador-cosecha-puesta del sol-noche-tumba-cuna, etc.); pero tienen un carácter *metafórico* o *místico-religioso*. (También se sitúan en el mismo plano metafórico las vecindades muerte-boda-novio-lecho nupcial-lecho de muerte-muerte-nacimiento, etc.). Pero también en el plano metafórico y en el místico-religioso, aparece el motivo de la muerte en la serie individual de la vida y en el aspecto interior del *morituri* mismo (que adquieren aquí las funciones de «consuelo», «reconciliación», «comprensión»), y no en el exterior, en la vida laboral colectiva del conjunto social (donde la relación de la muerte con la tierra, el sol, el nacimiento de una nueva vida, la

cuna, etc., era *auténtica y real*). En la conciencia individual cerrada, en relación con la propia persona, la muerte es sólo un final y no posee ninguna relación real y productiva. El nacimiento de una nueva vida y la muerte están separados, en diferentes series individuales, cerradas, de la vida; la muerte termina una vida, y el nacimiento comienza por completo otra. La muerte individualizada no viene compensada por el nacimiento de nuevas vidas, no es absorbida por el crecimiento triunfador, porque está fuera del conjunto en el que se realiza ese crecimiento.

Paralelamente a esas series individuales de la vida, por encima de ellas pero no *fuera* de ellas, se forma la serie del tiempo histórico, en la que trascurre la vida de la nación, del estado, de la humanidad. Con independencia de las concepciones ideológicas generales y literarias, y de las formas concretas de percepción de ese tiempo y de los acontecimientos que se producen en él, dicha serie no se une con las series individuales de la vida, se mide con otras escalas de valores, se producen en ellas otros acontecimientos, carece de aspecto interior, carece de enfoque para la percepción de ese «por dentro». Independientemente de cómo sea concebida y presentada su influencia en la vida individual, sus acontecimientos, en todo caso, son distintos a los de la vida individual; también los temas son distintos. Este problema se le plantea al investigador de la novela en relación con la novela histórica. El tema de la guerra ha sido durante mucho tiempo un tema central y casi único del argumento puramente histórico. Este tema propiamente histórico (se le añadían los motivos de las conquistas, de los crímenes políticos: eliminación de los pretendientes, derrocamientos de dinastías, caída de imperios, creación de nuevos imperios, juicios, ejecuciones, etc.) se combina, sin unirse, con los temas de la vida privada de los personajes históricos (con el amor como motivo central). El objetivo principal de la novela histórica del período moderno consistió en la superación de esa dualidad: se hicieron esfuerzos para encontrar un aspecto histórico a la vida privada, y a su vez, para presentar la historia «de manera doméstica» (Pushkin).

Cuando se rompió la completa unidad del tiempo, cuando se separaron las series individuales de las vidas, en las que las grandes realidades de la vida común se habían convertido en minúsculas preocupaciones privadas, cuando el trabajo colectivo y la lucha contra la naturaleza dejaron de ser la única arena de encuentro entre el hombre y la naturaleza, ésta dejó también de ser, enton-

ces, un participante vivo en los acontecimientos de la vida: se convirtió, básicamente en el «lugar de la acción» y en su trasfondo, se convirtió en paisaje, se fragmentó en metáforas y comparaciones utilizadas para la sublimación de los hechos y vivencias individuales y privadas, que no tenían ninguna relación real, esencial, con la naturaleza.

Pero en el tesoro de la lengua y en las diferentes formas del folclore, se conservó la unidad completa del tiempo al abordarlo a través del prisma del trabajo colectivo, del mundo y de sus fenómenos. Ahí se conserva la base real de la antigua vecindad, la auténtica lógica de la conexión primaria de las imágenes y de los temas.

Pero también en la literatura, cuando es mayor y más importante la influencia del folclore, encontramos, desde el punto de vista ideológico, auténticas y profundas huellas de las vecindades antiguas, intentos de restablecerlas sobre la base de la unidad del tiempo folclórico. Nosotros diferenciamos en la literatura varios tipos fundamentales de tales intentos.

No vamos a detenernos en el complejo problema de la épica clásica. Destaquemos únicamente que en ella se realiza, sobre la base de la unidad total del tiempo folclórico, una penetración profunda, única en su género, en el tiempo histórico —aunque esa penetración es sólo local y limitada—. Las series individuales de las vidas son presentadas aquí como bajorrelieves, en el fuerte transfondo que engloba la vida de la comunidad. Los individuos son los representantes del conjunto social; los acontecimientos de su vida coinciden con los de la vida del conjunto social, y la importancia de dichos acontecimientos es la misma en el plano individual que en el social. El aspecto interior se une con el exterior; el hombre está exteriorizado por completo. No existen minúsculas preocupaciones privadas. No existe la vida corriente. Todos los detalles de la vida, *la comida, la bebida, los objetos de uso casero* son iguales, como valores, a los grandes acontecimientos de la vida; todo es igual de importante y significativo. No existe paisaje, no existe transfondo muerto, inmóvil; todo actúa, todo participa en la vida unitaria del conjunto. Finalmente, las metáforas, las comparaciones y en general, todos los tropos al estilo de Homero, todavía no han perdido definitivamente el sentido directo, no sirven aún a los objetivos de la sublimación. Así, la imagen utilizada para la comparación es igual, como valor, a los otros elementos de la comparación, tiene valor y realidad por sí misma; por eso,

la comparación casi se convierte aquí en un episodio intercalado, en una digresión (véanse las comparaciones detalladas en Homero). El tiempo folclórico vive aún en condiciones sociales próximas a las que lo generaron. Sus funciones son todavía directas; no se le presenta aún en el trasfondo de un tiempo escindido, diferente.

Pero el mismo tiempo épico *en su conjunto* es «un pasado absoluto», es el tiempo de los antepasados y de los héroes, separado por una frontera imposible de salvar del tiempo real de la *contemporaneidad* (contemporaneidad de los creadores, de los intérpretes y de los oyentes de las canciones épicas).

Otro carácter tienen los elementos del complejo antiguo en Aristófanes. Esos elementos son los que determinaron la base formal, el fundamento mismo, de la comedia. El ritual de la comida, de la bebida, de la obscenidad ritual (del culto), de la parodia y la risa rituales en tanto que apariencias de la muerte y de la nueva vida, se aprecian fácilmente en los fundamentos de la comedia, como espectáculo del culto, reinterpretado en el plano literario.

Sobre esta base, todos los fenómenos de la vida cotidiana y de la vida privada se transforman por completo en la comedia de Aristófanes: pierden su carácter privado-cotidiano y, con toda su apariencia cómica, adquieren una significación humana; en lo fantástico, sus dimensiones se agrandan; se crea un original heroísmo de lo cómico o, más exactamente, un *mito cómico.* En las imágenes de Aristófanes, la grandiosa síntesis social-política de carácter simbólico se combina orgánicamente con los rasgos cómicos pertenecientes a la vida privada-cotidiana; pero esos rasgos, que la risa ritual pone de relieve junto con su base simbólica, pierden su limitado carácter privado-cotidiano. En las figuras de Aristófanes, en el plano de la creación individual, aparece la evolución, bajo un aspecto reducido y preciso (como filogénesis en autogénesis), de la máscara sagrada antigua, desde el sentido inicial puramente cultural hasta el tipo específico de comedia de costumbres, *commedia dell'arte* (un Pantalone o un Doctor): en Aristofanes, todavía se percibe claramente la base cultural de las figuras cómicas, y cómo la van cubriendo de estratos los coloridos de lo cotidiano; estratos que son aún tan transparentes, que dejan que la base se transparente a través de ellos y los modifique. Semejante imagen se combina fácilmente con la candente actualidad política y filosófica (que concibe al mundo), sin convertirse con ello, sin embargo, en una figura efímera y actual. Esa vida

corriente transformada no puede constreñir la fantasía ni puede disminuir la profundidad de la problemática ni el contenido ideal de las imágenes.

Puede decirse que, en Aristófanes, se asientan sobre la imagen de la muerte (el sentido principal de la máscara cómica del culto), sin cubrirla por completo, las capas de rasgos individuales y típicos de la vida cotidiana destinados a desaparecer por medio de la risa. Sin embargo, esa muerte alegre está rodeada de comida, bebida, obscenidades y símbolos de la concepción y la fecundación.

Por eso, la influencia de Aristófanes en la evolución posterior de la comedia, orientada básicamente hacia las costumbres, ha sido insignificante y superficial. Pero una *afinidad* importante con él (en la línea del folclore primitivo), se descubre en la farsa paródica medieval. También, una afinidad profunda con éste, (en la misma línea) se encuentra en las escenas cómicas y burlescas de la tragedia isabelina y, especialmente, en Shakespeare (el carácter de la risa, su vecindad con la muerte y con la atmósfera trágica, las obscenidades del culto, la comida y la bebida).

En la obra de Rabelais, la influencia directa de Aristófanes va unida a una profunda afinidad intrínseca (en la línea del folclore de la época primitiva). En ella encontramos —en otro escalón de la evolución— el mismo carácter de la risa, la misma fantasía grotesca, la misma transformación de todo lo que es privado y cotidiano, el mismo heroísmo de lo cómico y lo burlesco, el mismo carácter de las obscenidades sexuales, las mismas vecindades con la comida y la bebida.

Un tipo completamente nuevo de relación con el complejo folclórico es el que planta Luciano, que también ejerció una considerable influencia en Rabelais. La esfera privada-cotidiana, a la que se incorporan la comida, la bebida y las relaciones sexuales, es presentada por Luciano, precisamente en su especificidad: como costumbres de la vida privada inferior. Esa esfera le es necesaria como reverso que desenmascara los planos (esferas) elevados de la ideología, convertidos en irreales y falsos. En los mitos existían también los momentos «eróticos» y «cotidianos», pero sólo se convirtieron en tales en épocas posteriores de la vida y de la conciencia, con la separación de la existencia privada y el aislamiento de la esfera erótica, cuando esas esferas adquirieron el matiz específico de lo inferior y lo no oficial. En los mitos mismos esos momentos eran significantes e iguales en valor a todo lo demás. Pero los mitos murieron al desaparecer las condiciones que los

habían generado (la vida que los había creado). Sin embargo, aun carentes de vida, continuaron existiendo en los géneros irreales y triviales de la alta ideología. Era necesario combatir los mitos y los dioses para obligarles «a morir cómicamente». Esa muerte cómica, definitiva, de los dioses, se produce en las obras de Luciano. Elige aquellos aspectos del mito que corresponden a la esfera erótica y a las costumbres privadas posteriores, las desarrolla minuciosamente y las detalla con espíritu intencionadamente trivial y «fisiológico», hace descender a los dioses a la esfera de las costumbres cómicas y del erotismo. De esta manera, Luciano presenta, ex profeso, los elementos del complejo antiguo bajo un aspecto contemporáneo a su época —que adquirieron en las condiciones de descomposición de la sociedad antigua, bajo la influencia de relaciones monetarias desarrolladas—, en una atmósfera opuesta casi por completo a aquella en la que se formaron los mitos. Se pone en evidencia su ridícula inadecuación a la realidad contemporánea. Pero Luciano no justifica en ningún caso esa misma realidad, aunque la acepte como inevitable (modalidad cervantina de antítesis).

La influencia de Luciano sobre Rabelais no sólo se manifiesta en la elaboración de ciertos episodios (por ejemplo, el episodio de la estancia de Epistemon en el reino de los muertos), sino también en los métodos de destrucción paródica de las esferas elevadas de la ideología por medio de la introducción de las mismas en las series materiales de la vida; sin embargo, Rabelais no contempla estas series materiales bajo su aspecto privado-cotidiano, como Luciano, sino en el de su significación humana en las condiciones del tiempo folclórico; es decir, a la manera de Aristófanes.

Un tipo especial y complejo es el presentado en el *Satiricón*, de Petronio. En la novela, la comida, la bebida, las obscenidades sexuales, la muerte y la risa, se sitúan generalmente en el plano de la existencia cotidiana; pero esa existencia cotidiana —especialmente la de los estratos periféricos, desclasados, del imperio— está cargada de reminiscencias folclóricas, especialmente en la parte de las aventuras; y con depravación y grosería extremas, con todo cinismo, desprende aún los olores de los ritos que se están descomponiendo: la fertilidad, el cinismo sacro de las bodas, las máscaras burlescas, paródicas, del muerto y de la lujuria sacra en los entierros y en las comidas de las exequias. En la conocida novela intercalada, *La casta matrona de Efeso*, están presentes todos los elementos básicos del complejo antiguo, reunidos en una exce-

lente trama, real y concisa. El sarcófago del marido en la cripta; la joven viuda desconsolada, decidida a morir de dolor y de hambre sobre el sarcófago; un joven y alegre legionario monta guardia en las cercanías junto a unas cruces con bandidos crucificados; la tenacidad ascética y sombría, y el deseo de muerte de la joven viuda, truncados por el legionario enamorado; la comida y la bebida (carne, pan y vino) sobre la tumba del marido; el apareamiento de los jóvenes allí mismo, en la cripta, junto al sarcófago (la concepción de una nueva vida en directa vecindad con la muerte, «a la orilla de la tumba»); el cadáver de un bandido, robado de la cruz durante los retozos amorosos; la muerte que amenaza al legionario como pago por el amor; la crucifixión (por deseo de la viuda) del cadáver del marido, en sustitución del cadáver robado del bandido; el acorde previo al final: «mejor que sea crucificado un muerto que perezca un vivo» (palabras de la viuda); y al final, el asombro cómico de los caminantes por el hecho de que el cadáver de un difunto trepe por sí solo a la cruz (es decir, al final, hay risa). Estos son los motivos de esta novela corta, reunidos en una trama completamente real y necesaria en todos sus momentos (es decir, sin forzar nada).

Existen aquí, sin excepción, todos los principales eslabones de la serie clásica: sarcófago-juventud-comida y bebida-muerte-cópula-concepción de una nueva vida-risa. Esta corta trama es una serie ininterrumpida de victorias de la vida sobre la muerte: la vida triunfa cuatro veces sobre la muerte; los placeres de la vida (comida, bebida, juventud, amor) triunfan sobre la negra desesperación y el deseo de muerte de la viuda; la comida y la bebida, como renovación de la vida junto al cadáver del difunto; la concepción de una nueva vida junto al sarcófago (cópula); la salvación del legionario de la muerte mediante la crucifixión del cadáver. En esta serie se ha introducido también un momento suplementario, igualmente clásico: el motivo del robo, de la desaparición del cadáver (si no existe cadáver no existe muerte, huella de la resurrección en este mundo): el motivo de la resurrección en sentido directo; el renacimiento de la viuda desde el dolor desesperanzado y las tinieblas del lecho de la muerte, hacia la nueva vida y el amor; y bajo el aspecto cómico de la risa: la falsa resurrección del difunto.

Llamamos la atención acerca de la excepcional concisión y densidad de esta serie de motivos. Los elementos del conjunto antiguo son presentados en vecindad directa y estrecha; apretados uno a otro, casi se cubren recíprocamente; no les separan ningu-

nas otras vías colaterales ni envolventes del argumento, reflexiones, digresiones líricas, sublimaciones metafóricas que destruyan la unidad del plano sobrio y real de la novela corta.

Las particularidades de la modalidad artística de tratamiento del complejo antiguo que utiliza Petronio, se ponen de manifiesto con toda claridad, si recordamos que los mismos elementos de ese complejo, con todos los detalles, pero bajo un aspecto sublimado y místico, figuraban, en tiempos de Petronio, en los ritos de los misterios —helenísticos orientales y, especialmente, en el rito cristiano (vino y pan sobre el altar-sarcófago simbolizando el cuerpo místico del crucificado; muerto y resucitado; la iniciación a la nueva vida y a la resurrección, mediante la comida y la bebida)—. Ningún elemento del conjunto se da aquí bajo un aspecto real, sino sublimado, tampoco se vinculan entre sí por medio de una trama real, sino de relaciones y correlaciones místico-simbólicas; el triunfo de la vida sobre la muerte (resurrección) se efectúa en el plano místico, y no en el plano real y terrestre. Aparte de esto, falta en este caso la risa, y la cópula está tan sublimada que casi ni se la reconoce.

En Petronio, los mismos elementos del conjunto están unidos a través de un acontecimiento totalmente real de la vida y las costumbres de una de las provincias del imperio romano. En este caso, ni siquiera encontramos el menor rasgo místico, ni el simplemente simbólico, ni es presentado ningún elemento en sentido metafórico. Todo es dado en un plano completamente real: es completamente real, a través de la comida y la bebida, la presencia del cuerpo joven y fuerte del legionario y el despertar de la viuda a la nueva vida; es real el triunfo de la nueva vida sobre la muerte en el acto de la concepción; totalmente real es también la falsa resurrección del muerto que se ha subido a la cruz, etc. No aparece en este caso ningún tipo de sublimación.

Pero la trama misma adquiere una importancia y profundidad excepcionales, gracias a las grandes realidades de la vida humana que se incorporan a la misma y se ponen en movimiento. Se refleja aquí, a pequeña escala, un gran acontecimiento; grande, por la significación de los elementos que abarca y por sus relaciones, que rebasan en mucho el marco de ese pequeño trocito de la vida real en el que están reflejados. Tenemos aquí un tipo especial de construcción de una imagen realista, sólo posible como resultado de la utilización del folclore. Es difícil encontrarle una denominación adecuada. Quizá podría emplearse aquí el término de *em-*

blemática realista. Toda la estructura de la imagen resulta real; pero en ella se hallan concentrados y condensados aspectos de la vida tan importantes y magnos, que hacen que la significación de la imagen rebase con mucho todas las limitaciones espaciales, temporales y socio-históricas, aunque sin desvincularse de ese campo histórico-social concreto.

El modo específico de elaboración del conjunto folclórico por parte de Petronio, y especialmente la novela corta analizada por nosotros, han tenido una influencia colosal sobre fenómenos similares de la época del Renacimiento. Es verdad que se hace necesario remarcar que esos fenómenos análogos en la literatura del Renacimiento no sólo se explican, y no tanto, por la influencia directa de Petronio, sino por el parentesco con éste, en la línea de las fuentes folclóricas comunes. Pero también ha sido grande la influencia directa. Es sabido que la novela corta de Petronio fue recontada en el *Decamerón,* de Boccaccio. Pero tanto la respectiva novela corta como el *Decamerón* en su conjunto, presentan un tipo de elaboración del complejo folclórico emparentado con el de Petronio. No encontramos aquí ni simbolismo ni sublimación; pero tampoco naturalismo. El triunfo de la vida sobre la muerte, todas las alegrías de la vida —comida, bebida, cópula— se hallan en vecindad directa con la muerte, junto a la tumba; el carácter de la risa, que despide la época vieja de la misma manera que recibe la aparición de la nueva; la resurrección desde las tinieblas de la ascesis medieval a la nueva vida, mediante la iniciación a la comida, la bebida, la vida sexual, al *cuerpo* de la vida; todo esto emparenta al *Decamerón* con el tipo petroniano. Vemos aquí la misma superación de los límites históricos-sociales, sin desgajarse de ellos; la misma emblemática realista (a base del folclore).

Para concluir nuestro análisis de las bases folclóricas del cronotopo rabelaisiano, hemos de remarcar que la fuente más próxima y directa fue para Rabelais la cultura popular de la risa de la Edad Media y del Renacimiento, cuyo análisis presentamos en otro de nuestros trabajos.

IX. El cronotopo idílico en la novela

Pasamos a otro tipo muy importante en la historia de la novela. Nos referimos al tipo idílico de restablecimiento del complejo antiguo y del tiempo folclórico.

Son diversos los tipos de idilios que han aparecido en la literatura desde la antigüedad hasta los últimos tiempos. Nosotros diferenciamos los siguientes tipos puros: idilio del amor (cuya variante principal es el pastoril), idilio del trabajo agrícola, idilio del trabajo artesanal e idilio familiar. Aparte de estos tipos puros, están muy generalizados los tipos mixtos, en los que predomina un sólo momento (amoroso, laboral o familiar).

Además de las diferencias características señaladas, existen también otro tipo de diferencias, tanto entre tipos diferentes como entre variantes del mismo tipo. Diferencias en el carácter y categoría de los elementos metafóricos introducidos en el conjunto del idilio (por ejemplo, los fenómenos de la naturaleza), esto es, en el grado de predominio de las relaciones claramente reales o metafóricas; diferencias en cuanto a la categoría del momento, líricosubjetivo, según la categoría de la temática, según el grado y el carácter de la sublimación, etc.

Sea cual sea la diferencia entre los tipos y las variantes de idilios, todos ellos poseen —desde el punto de vista del problema que nos interesa— algunos rasgos comunes, determinados por la posición general de aquellos con respecto a la unidad total del tiempo folclórico. Esto se expresa, prioritariamente, en la especial relación del tiempo con el espacio en el idilio: la sujeción orgánica, la fijación de la vida y sus acontecimientos a un cierto lugar: al país natal con todos sus rinconcitos, a las montañas natales, a los valles, a los campos natales, al río, al bosque, a la casa natal. La vida idílica y sus acontecimientos son inseparables de ese rinconcito espacial concreto en el que han vivido padres y abuelos, en el que van a vivir los hijos y los nietos. Este microuniverso espacial es limitado y autosuficiente, no está ligado a otros lugares, al resto del mundo. Pero, localizada en ese microuniverso espacial limitado, la serie de la vida de las generaciones puede ser ilimitadamente larga. En el idilio, en la mayoría de los casos, la unidad de la vida de las generaciones (en general, de la vida de las personas) viene determinada esencialmente por la *unidad de lugar*, por la vinculación de la vida a las generaciones a un determinado lugar, del cual es inseparable esa vida, con todos sus acontecimientos. La unidad de lugar, disminuye y debilita todas las fronteras temporales entre las vidas individuales y las diferentes fases de la vida misma. La unidad del tiempo acerca y une la cuna y la tumba (el mismo rinconcito, la misma tierra), la niñez y la vejez (el mismo boscaje, el mismo arroyo, los mismos tilos, la misma casa), la vida

de las diferentes generaciones que han vivido en el mismo lugar, en las mismas condiciones, y han visto lo mismo. Esta atenuación de las fronteras del tiempo, determinada por la unidad de lugar, contribuye de manera decisiva a la creación de la ritmicidad cíclica del tiempo, característica del idilio.

Otra particularidad del idilio es el hecho de que sólo se limite a algunas realidades fundamentales de la vida: el amor, el nacimiento, la muerte, el matrimonio, el trabajo, la comida y la bebida, las edades. En el angosto microuniverso del idilio, esas realidades se hallan en estrecho contacto, no existen contrastes bruscos entre ellas, y tienen el mismo valor (en todo caso, tienden hacia ello). Hablando en términos estrictos, el idilio no conoce lo cotidiano. Todo lo que es cotidiano en relación con acontecimientos biográficos e históricos esenciales e irrepetibles, constituye aquí la parte fundamental de la vida. Pero todas esas realidades importantes de la vida no son presentadas en el idilio bajo un aspecto realista desnudo (como en Petronio), sino atenuado y hasta cierto punto, sublimado. Así, la esfera sexual entra casi siempre en el idilio bajo un aspecto sublimado.

Finalmente, la tercera peculiaridad del idilio, estrechamente ligada a la primera, es la combinación de la vida humana con la de la naturaleza, la unidad de sus ritmos, el lenguaje común para fenómenos de la naturaleza y acontecimientos de la vida humana. Evidentemente, ese lenguaje común se ha convertido en el idilio, en su mayor parte, en puramente metafórico; y sólo en una pequeña parte, ha seguido siendo auténtico (especialmente en el idilio de los trabajos agrícolas).

En el idilio amoroso, todos los elementos mencionados por nosotros están atenuados. Al convencionalismo social, a la complejidad y escisión de la existencia privada, se les contrapone aquí la simplicidad de la vida (no menos convencional) en el seno de la naturaleza; al mismo tiempo, la vida se reduce a un amor totalmente sublimado. Sin embargo, más allá de los momentos convencionales, metafóricos, estilizados, se perciben vagamente la total unidad folclórica del tiempo y las antiguas vecindades. Por eso, el idilio amoroso pudo constituir la base de una variante novelesca, y entrar a formar parte, como componente de otras variantes novelescas (por ejemplo, Rousseau). El idilio amoroso se ha mostrado, en la historia de la novela, especialmente productivo, aunque no bajo su aspecto puro, sino asociándose al idilio familiar *(Werther)* y al de los trabajos agrícolas (novelas regionales).

El idilio familiar casi no se encuentra en su variante pura, pero tiene una gran significación asociado a del trabajo campestre. Se produce en este caso un acercamiento máximo al tiempo folclórico; se revelan con mayor claridad las antiguas vecindades, y es posible el máximo realismo. Pues ese idilio familiar no se orienta hacia la vida pastoral convencional, que no existe bajo esta forma en ninguna parte, sino hacia la vida real del agricultor en las condiciones de la sociedad feudal o postfeudal —incluso, si esa vida, en una u otra medida, está idealizada y sublimada (es muy diverso el grado de tal idealización). Tiene especial importancia el carácter *laboral* de este idilio (ya en las *Geórgicas*, de Virgilio); el momento del trabajo agrícola crea una relación *real* y una unión entre los fenómenos de la naturaleza y los acontecimientos de la vida humana (a diferencia de la relación *metafórica* en el idilio amoroso); además —y esto es muy importante—, el trabajo agrícola transforma todos los momentos de la vida cotidiana, los priva de su carácter privado, claramente utilitario, insignificante, los convierte en *acontecimientos* importantes de la vida. Así, las personas comen el producto de su propio trabajo; producto que está ligado a las imágenes del proceso de producción, y en el que se encuentran, realmente, el sol, la tierra, la lluvia (y no según el orden de relaciones metafóricas). El vino se halla igualmente inmerso en el proceso de cultivo y de producción, la bebida del mismo es inseparable de las fiestas ligadas a los ciclos agrícolas. La comida y la bebida tienen en el idilio un carácter social o —lo que es más frecuente— un carácter familiar; alrededor de la comida se reunen *generaciones y edades*. Es típica del idilio la vecindad entre la *comida* y los *niños* (incluso en *Werther:* el cuadro idílico de la alimentación de los niños por Lotte); esta vecindad está impregnada de la idea de crecimiento y renovación de la vida. En el idilio, los niños constituyen frecuentemente una sublimación del acto sexual y de la concepción, en relación con el crecimiento, la renovación de la vida y la muerte (los niños y el viejo, el juego de los niños sobre la tumba, etc.). En los idilios de este tipo son enormemente grandes la significación y el papel de la imagen de los niños. De aquí precisamente, los niños, rodeados todavía de la atmósfera del idilio, han pasado por primera vez a la novela.

Como ilustración a todo lo que hemos dicho acerca de la función y el papel de la comida en los idilios, puede servir el conocido idilio de Hebel, *Kisel de avena*, traducido al ruso por Zhu-

kovsky —aunque el didactismo disminuye en él la fuerza de las antiguas vecindades (especialmente la vecindad de los niños y la comida).

Repetimos: en el idilio, los elementos de las antiguas vecindades aparecen parcialmente bajo un aspecto sublimado, y algunos de ellos son incluso ignorados; la vida cotidiana no siempre está trasformada por completo, especialmente en los idilios realistas del período tardío (del siglo XIX). Baste recordar el idilio «Terratenientes de antaño», de Gógol, en donde no existe, en absoluto, el trabajo y, sin embargo, están bastante representados los otros elementos de la vecindad, vejez, amor, comida, muerte (algunos, incluso, sublimados al máximo); la comida, que ocupa aquí un gran lugar, es presentada en un plano puramente cotidiano (porque no existe el momento laboral).

En el siglo XVIII, cuando se planteó con agudeza y precisión el problema del tiempo en la literatura, cuando se despertó una nueva sensación de tiempo, el idilio adquirió un gran relieve. Impresiona la riqueza y la diversidad de variantes del idilio en el siglo XVIII (especialmente en la Helvecia Germana y en Alemania). Apareció también entonces una forma especial de elegía de tipo meditativo, con un fuerte momento idílico (a base de la tradición antigua): meditaciones diversas en ambiente de cementerio, con vecindades de tumba, amor, vida nueva, primavera, niños, vejez, etc. Un ejemplo, con matiz idílico muy fuerte, lo tenemos en *Elegía escrita en un cementerio rural*, de Gray —Zhukovsky—. En los románticos, que continuaron esta tradición, las vecindades elegíacas mencionadas (especialmente el amor y la muerte) son sometidas a una reinterpretación radical (Novalis).

En algunos idilios del siglo XVIII el problema del tiempo adquiere un sentido filosófico; el auténtico tiempo orgánico de la vida idílica se contrapone aquí el tiempo vano y escindido de la vida urbana o, incluso, al tiempo histórico (*Un encuentro inesperado* de Hebel —Zhukovsky—).

Como ya hemos dicho, la significación del idilio ha sido colosal para la evolución de la novela. Hasta ahora, tal significación no se ha comprendido ni valorado en sus justos términos, con lo que se han desvirtuado, en la historia de la novela, todas las perspectivas. Aquí, sólo podemos abordar este problema de manera muy superficial.

La influencia del idilio en la evolución de la novela se manifiesta en cinco principales direcciones: 1) la influencia del idilio,

del tiempo idílico y de las vecindades idílicas en la novela regional; 2) el tema de la destrucción del idilio en la novela pedagógica, en Goethe y en las novelas influenciadas por Sterne (Hippel, Jean-Paul); 3) la influencia del idilio en la novela sentimental de tipo rousseauniano; 4) la influencia del idilio en la novela familiar y en la novela generacional; y, finalmente, 5) la influencia del idilio en las diferentes variantes de novela («el hombre del pueblo» en la novela).

En la novela regional se ve claramente la evolución del idilio familiar y del laboral, agrícola o artesanal, hacia las grandes formas de la novela. El principio fundamental del regionalismo en la literatura —la indisoluble vinculación secular del proceso vital de las generaciones a una región limitada— repite la relación puramente idílica del tiempo con el espacio, la unidad idílica de lugar de desarrollo de todo el proceso existencial. En la novela regional, el proceso vital se amplía y se detalla (cosa obligatoria en la novela); se evidencia el aspecto ideológico del mismo —el lenguaje, las creencias, la moral, las costumbres— y, además, se le presenta en indisoluble vinculación a una región limitada. En la novela regional, al igual que en el idilio, se atenúan todas las fronteras temporales y el ritmo de la vida humana está en concordancia con el ritmo de la naturaleza. A base de esta resolución idílica del problema del tiempo en la novela (en última instancia, sobre una base folclórica), tiene lugar en la novela regional la metamorfosis de la vida cotidiana: los momentos de la vida cotidiana se convierten en acontecimientos importantes y adquieren significación temática. Sobre esa misma base, también encontramos en la novela regional todas las vecindades folclóricas características del idilio. Al igual que en el idilio, las edades y la repetitividad cíclica del proceso vital, tienen aquí una importancia fundamental. Los héroes de la novela regional son los mismos que en el idilio: campesinos, artesanos, pastores rurales y maestros rurales.

Aunque en la novela regional ciertos temas estén elaborados con mucho detalle (especialmente, en representantes tales como Jeremia Gotthelf, Immermann y Gottfried Keller), el tiempo folclórico, sin embargo, se utiliza muy limitadamene. No encontramos en ésta un emblematismo realista, amplio y profundo; la significación no sobrepasa el límite social-histórico de las imágenes. El carácter cíclico se muestra especialmente fuerte, y por eso, el inicio del crecimiento y renovación eterna de la vida se ve debilitado, separado de la progresividad histórica, y llega a oponérsele.

El crecimiento se transforma aquí en un pataleo absurdo en el mismo lugar, en el mismo punto de la historia, en el mismo escalón de la evolución.

Mucho más importante es la reelaboración del tiempo idílico y de las vecindades idílicas en Rousseau y en las creaciones de épocas posteriores que le son próximas. Esa reelaboración se efectúa en dos direcciones: en primer lugar, los elementos del complejo antiguo —la naturaleza, el amor, la familia y la procreación, la muerte— se aislan y se subliman en un plano filosófico elevado, en tanto que fuerzas eternas, poderosas y sabias de la vida universal; en segundo lugar, esos elementos son destinados a la conciencia individual aislada, y presentados, desde el punto de vista de ésta, como fuerzas que la sanan, purifican y apaciguan, a las que esa conciencia debe abandonarse y someterse, y con las que debe estar unida.

De esa manera, el tiempo folclórico y las vecindades antiguas son presentados aquí desde el punto de vista de la fase contemporánea (contemporánea de Rousseau y otros representantes de ese tipo de novela) de evolución de la sociedad y de la conciencia, fase en la que aquellos se convierten en el estado ideal perdido de la vida humana. Ese estado ideal debe hacerse alcanzable otra vez, pero ya en la nueva fase de evolución. Lo que debe ser conservado de esta nueva fase de desarrollo es definido, de modo diferente, por los diversos autores (ni siquiera Rousseau tiene un punto de vista único en relación con esto); pero, en cualquier caso, se conserva el aspecto interior de la vida y, en la mayoría de los casos, la individualidad (aunque, ciertamente, se transforma).

En relación con la sublimación filosófica de los elementos del complejo, el aspecto de estos cambia radicalmente. El amor se hace espontáneo, misterioso y, más frecuentemente, se convierte en una fuerza fatal para los enamorados; es elaborado en su aspecto interior. Se le representa en vecindad con la naturaleza y con la muerte. Junto a este aspecto nuevo del amor, también se conserva, generalmente, su aspecto puramente idílico, próximo a la familia, los niños y la comida (así es en Rousseau: el amor de Saint-Preux y de Julia, por un lado, y el amor y la vida familiar de Julia y de Valmar, por otro). De la misma manera cambia también el aspecto de la naturaleza, en dependencia de si es presentada en vecindad con un amor apasionado o con el trabajo.

De acuerdo con esto se modifica igualmente la trama. Como norma, no existían en el idilio héroes ajenos al mundo idílico. En

la novela regional aparece algunas veces un héroe que se separa del conjunto local, se marcha a la ciudad, y perece o vuelve cual hijo pródigo a la comunidad natal. En las novelas pertenecientes a la línea rousseauniana, los héroes principales son gente situada en la fase contemporánea de evolución de la sociedad y de la conciencia, gente de las series aisladas individuales de la vida, gente de tipo inferior. Se curan mediante el contacto con la naturaleza, con la vida de la gente simple, de quienes aprenden su sabia actitud ante la vida y la muerte, o renuncian a la cultura aspirando a integrarse completamente en el conjunto unitario de una colectividad primitiva (como el René de Chateaubriand, o el Olenin de Tolstói).

La línea rousseauniana tiene una gran significación progresiva. Carece de los límites del regionalismo. No existe en ella una aspiración desesperada a mantener los restos, en camino de desaparición y profundamente idealizados, de los microuniversos patriarcales regionales; por el contrario, la línea rousseauniana, al realizar la sublimación filosófica de la unidad antigua, la transforma en un ideal para el futuro, viendo en ella, antes que nada, una base y una norma para la crítica del estado real de la sociedad contemporánea. En la mayoría de los casos esa crítica se ejerce en dos direcciones: contra la jerarquía feudal, la desigualdad, la arbitrariedad total y el falso convencionalismo social; pero también, contra el anarquismo de la codicia y contra el individuo burgués aislado y egoista.

En la novela familiar y generacional, el elemento idílico está sometido a una transformación radical relacionada con el brusco empobrecimiento del mismo. Del tiempo folclórico y de las antiguas vecindades sólo se conserva aquí lo que puede ser reinterpretado y mantenido en el campo de la familia burguesa, de la dinastía. A pesar de eso, la vinculación de la novela familiar con el idilio se manifiesta en toda una serie de momentos esenciales, y determina el núcleo —familiar— de la novela.

Naturalmente, la familia de la novela familiar ya no es una familia idílica. Está separada de la estrecha localidad de tipo feudal, del ambiente inmutable de la naturaleza, del ambiente que la alimentaba, de montañas, campos, ríos y bosques natales. La unidad idílica de lugar se limita, en el mejor de los casos, a la casa familiar-patrimonial *urbana*; a la parte *inmobiliaria* de la propiedad capitalista. Pero ni siquiera esa unidad de lugar es obligatoria en la novela familiar. Es más, la separación del tiempo de la vida

de un determinado lugar limitado en el espacio, las peregrinaciones de los principales héroes antes de haber encontrado una familia y una posición material, constituyen un rasgo esencial de la variante clásica de la novela familiar. Se trata, precisamente, de una sólida acomodación material y familiar de los principales héroes; de la superación por parte de estos de la fuerza de la casualidad (de encuentros casuales con personas casuales, de situaciones y acontecimientos casuales) en la que vivían al principio; de la creación por parte de los mismos de relaciones esenciales, esto es, *familiares*, con la gente; de la limitación de su universo a un determinado lugar, a un determinado círculo estrecho de gente próxima; es decir, la limitación al círculo familiar. Frecuentemente, el héroe principal es, al principio, un hombre desamparado, sin familia, pobre; vagabundea por un mundo extraño entre gente extraña; sólo le suceden desgracias o éxitos casuales; se encuentra con personas casuales que resultan ser, por razones que no entiende al principio, enemigos o bienechores suyos (posteriormente, todo esto se aclara por línea familiar). La acción de la novela conduce al héroe principal (o a los héroes) del gran mundo —aunque ajeno— de las casualidades, al microuniverso natal —pequeño pero seguro y sólido—, de la familia, en el que no existe nada ajeno, casual, incomprensible; donde se restablecen las relaciones auténticamente humanas; donde se reanudan, sobre la base familiar, las antiguas vecindades: el amor, el matrimonio, la procreación, la vejez tranquila de los padres reencontrados, las comidas familiares. Ese microuniverso idílico, estrechado y empobrecido, constituye el hilo conductor y el acorde final de la novela. Ese es el esquema de la variante clásica de la novela familiar, que empieza con *Tom Jones*, de Fielding (con las correspondientes modificaciones, está también en la base de *El peregrino Pickle*, de Smollett). Otro esquema (cuyos fundamentos fueron elaborados por Richardson) es el siguiente: en un microuniverso familiar irrumpe una fuerza ajena que amenaza con destruirlo. Diferentes variantes del primer esquema clásico caracterizan las novelas de Dickens como la cumbre de la novela familiar europea.

En la novela familiar, los momentos idílicos están esparcidos esporádicamente. En ésta se desarrolla una lucha constante entre lo ajeno inhumano de las relaciones entre la gente, y las relaciones humanitarias —bien sobre una base patriarcal, bien sobre una base humano-abstracta—. En el gran mundo, frío y extraño, hay esparcidos rinconcitos cálidos de humanidad y bondad.

El momento idílico también es determinante en la novela generacional (Thackeray, Freytag, Galsworthy, T. Mann). Pero, con más frecuencia, el tema principal es aquí la destrucción del idilio, de las relaciones familiares idílicas y patriarcales.

El tema de la destrucción del idilio (entendido en un sentido amplio) se convierte en uno de los temas principales de la literatura de finales del siglo XVIII y de la primera mitad del XIX. El tema de la destrucción del idilio artesano pasa incluso a la segunda mitad del siglo XIX (Kretzer, *El maestro Timpe*). Naturalmente, las fronteras cronológicas de este fenómeno se desplazan, en la literatura rusa, a la segunda mitad del siglo XIX.

La interpretación del tema de la destrucción del idilio puede ser, como es lógico, muy diversa. Esas diferencias vienen determinadas por el modo diverso de entender y valorar el mundo idílico que se destruye, así como el diverso modo de valorar la fuerza destructiva, es decir, el nuevo mundo capitalista.

En la concepción de la principal línea clásica de enfoque de este tema —la línea de Goethe, Goldsmith, Jean-Paul—, el mundo idílico que se destruye no es considerado como un simple hecho del pasado feudal que está en vías de desaparición, en los límites históricos de éste, sino que se observa a través de una cierta sublimación filosófica (rousseauniana): emerge al primer plano el profundo *humanismo* del hombre idílico y el humanismo de las relaciones entre las personas; luego, la *integridad* de la vida idílica, su relación orgánica con la naturaleza; se evidencia de manera especial el trabajo idílico no mecanizado, y, finalmente, los *objetos idílicos* inseparables del trabajo y de la existencia idílica. Al mismo tiempo, se subraya el carácter estrecho y cerrado del microuniverso idílico.

A ese microuniverso condenado a la desaparición se le contrapone un mundo grande, pero abstracto, en el que las personas están separadas entre sí, están encerradas en sí mismas y son egoístas prácticos; un mundo en el que el trabajo está dividido y mecanizado, en el que los objetos están separados del trabajo individual. Ese mundo grande tiene que articularse sobre una nueva base, tiene que convertirse en cercano, tiene que ser humanizado. Es necesario encontrar una nueva relación con la naturaleza, pero no con la reducida naturaleza del rinconcito natal, sino con la gran naturaleza de un mundo grande, con todos los fenómenos del sistema solar, con las riquezas extraídas de las profundidades de la tierra, con las variedades geográficas de países y continentes. En

lugar de la colectividad idílica limitada, es necesario encontrar una nueva colectividad, capaz de abarcar a toda la humanidad. Así se plantea a grandes líneas el problema en la obra de Goethe (con especial claridad en la segunda parte de *Fausto* y en *Años de viaje*, y en la de otros representantes de esta línea. El hombre debe educarse o reeducarse para la vida en ese mundo grande y extraño para él, debe de asimilarlo, hacerlo familiar. Según la definición de Hegel la novela debe de educar al hombre para la vida en la sociedad burguesa. Ese proceso de educación está ligado a la ruptura de todas las viejas relaciones idílicas, a la *expatriación* del hombre. El proceso de reeducación personal del hombre está interrelacionado aquí con el proceso de demolición y reconstrucción de toda la sociedad, es decir, con el proceso histórico.

De manera un tanto distinta se plantea dicho problema en las novelas del proceso de formación de la otra línea novelística, representada por Stendhal, Balzac, Flaubert (entre nosotros, Goncharov). En estas novelas se trata, primordialmente, del derrumbamiento y demolición de la concepción y la psicología idílicas, inadecuadas para el mundo capitalista. No se da aquí, en la mayoría de los casos, la sublimación filosófica del idilio. El derrumbamiento y demolición son presentados en las condiciones de un centro capitalista del idealismo provinciano, o del romanticismo provinciano, de los héroes que, en absoluto, están idealizados; tampoco se idealiza el mundo capitalista: se revela su inhumanidad, la destrucción en él de todo principio moral (formado en las fases anteriores de la evolución), la descomposición (bajo la influencia del dinero) de todas las relaciones humanas anteriores —el amor, la familia, la amistad—, la degeneración del trabajo creador del científico, del artista, etc. El hombre positivo del mundo idílico se convierte en ridículo, miserable e inútil y, o bien perece, o se reeduca y se convierte en un rapiñador egoista.

Un lugar especial lo ocupan las novelas de Goncharov, que en lo esencial, forman parte de la segunda línea novelística (especialmente, *Una historia vulgar*). En *Oblómov* el tema es tratado con una claridad y precisión excepcionales. La representación de la vida idílica en Oblómovka, y posteriormente el idilio en el barrio Vyborg (con la muerte idílica de Oblómov), están realizados con profundo realismo. También se representa el excepcional humanismo del hombre idílico, Oblómov, y su «pureza de paloma». En el idilio mismo (especialmente en el del barrio Vyborg) se revelan todas las vecindades idílicas: el culto a la comida y la bebida, los

niños, el acto sexual, la muerte, etc. (la emblemática realista). Se subraya la aspiración de Oblómov a la estabilidad, a la inmutabilidad del ambiente, su temor a los desplazamientos, su actitud frente al tiempo.

De manera particular debe ser destacada la línea idílica rabelaisiana, representada por Sterne, Hippel y Jean-Paul. La combinación del momento idílico (además, sentimental-idílico) con lo rabelaisiano, que se da en Sterne (y en los sternenianos), ya no parece nada rara después de todo lo dicho por nosotros. Es evidente su parentesco por la línea del folclore, aunque se trate de ramas diferentes de la evolución literaria del complejo folclórico.

La orientación última de la influencia del idilio en la novela, se expresa en la penetración en la misma de sólo algunos momentos aislados del complejo idílico. El hombre del pueblo tiene muy frecuentemente en la novela un origen idílico. Así son las figuras de los criados en Walter Scott (Savelich, en Pushkin), en Dickens, en la novela francesa (desde *La vida*, de Maupassant, hasta *Françoise*, de Proust): todas esas figuras de auvernianas y bretonas, representantes de la sabiduría popular y del localismo idílico. El hombre del pueblo aparece en la novela como representante de una actitud sabia frente a la vida y a la muerte, actitud que han perdido las clases dominantes (Platón Karataev, en Tolstói). Con cierta frecuencia, de él aprenden, precisamente, esa actitud sabia frente a la muerte (*Tres muertes*, de Tolstói). A dicha figura va ligada la interpretación especial de la comida, de la bebida, del amor, de la procreación. También aquel es portador del eterno trabajo productivo. Frecuentemente, aflora al primer plano la sana incapacidad (desenmascaradora) del hombre del pueblo para entender la falsedad y el convencionalismo.

Estas son las principales orientaciones de la influencia del complejo idílico sobre la novela del período moderno. Con ello terminamos nuestro breve examen de las principales formas de elaboración del tiempo folclórico y de las antiguas vecindades en la literatura. Este examen crea la base necesaria para la correcta percepción de las particularidades del mundo rabelaisiano (así como de otros fenómenos que no vamos a analizar aquí).



A diferencia de los demás tipos de elaboración del complejo antiguo que hemos examinado —excepto el de Aristófanes y el de

Luciano—, la *risa* tiene una significación decisiva en el mundo de Rabelais. De todos los momentos del complejo antiguo, tan sólo la risa no ha sido sometida nunca a sublimación religiosa, mística o filosófica. Nunca tuvo carácter oficial; y en la literatura, los géneros cómicos siempre han sido los más libres, los menos sometidos a reglamentación.

Tras la decadencia de la antigüedad, no existía en Europa ningún culto, ningún rito, ninguna ceremonia oficial-social o estatal, ninguna festividad, ningún género o estilo oficiales, al servicio de la iglesia o del estado (el himno, las plegarias, las fórmulas sacras, las declaraciones, los manifiestos, etc.), en la que hubiera sido legitimada la risa (en tono, en estilo, en lenguaje), ni aun en sus formas más atenuadas: el humor y la ironía.

Europa no conocía ni la mística de la risa ni la magia de la risa; la risa no había sido contaminada nunca, ni siquiera por el simple burocratismo, ni por el espíritu oficial esclerotizado. Por eso, la risa no pudo degenerar ni aceptar la mentira, tal y como había hecho todo tipo de seriedad, especialmente la patética. La risa quedó fuera de la mentira oficial, que tomaba la forma de seriedad patética. Por eso, todos los géneros elevados y serios, todas las formas elevadas del lenguaje y del estilo, todas las combinaciones directas de palabras, todos los clichés del lenguaje, se impregnaron de mentira, de convencionalismo viciado, de hipocresía y falsedad. Sólo la risa permaneció sin contaminarse de mentira.

Nosotros no tomamos la risa como un acto biológico y psicofisiológico, sino como risa en su existencia objetiva social-histórica cultural, y en primer lugar, en su expresión verbal. En la palabra, la risa se manifiesta en los fenómenos más diversos, que no han sido objeto hasta ahora de estudio histórico sistemático, suficientemente profundo. Al lado de la utilización poética de la palabra «no en sentido propio», es decir, junto con los tropos, existen otras muchas formas de utilización indirecta del lenguaje: ironía, parodia, humor, broma, comicidad de diversas clases, etc (no existe una clasificación sistemática). El lenguaje, en su conjunto, puede no ser utilizado en sentido propio. En todos estos casos, el *punto de vista* mismo contenido en la palabra, las modalidades del lenguaje, *la relación misma del lenguaje con el objeto, y la relación del lenguaje con el hablante*, están sometidos a reinterpretación. Tiene lugar aquí una permutación de los planos del lenguaje, el acercamiento entre lo no asociable, y el alejamiento

de lo asociado, la destrucción de las vecindades acostumbradas y la creación de otras nuevas, la destrucción de los clichés del lenguaje y del pensamiento. Aquí, permanentemente, se rebasan los marcos de las relaciones interlingüísticas. Además, se presupone, constantemente, la superación del marco del conjunto verbal cerrado (la parodia no puede ser entendida sin una interrelación con el material parodiado, es decir, sin la salida más allá del marco del contexto dado). Todos los rasgos mencionados de las formas señaladas de expresión de la risa en la palabra, originan su fuerza especial y una cierta capacidad de sacar al objeto de las envolturas verbales-ideológicas falsas que lo estaban embrollando. Rabelais desarrolla al máximo esa capacidad de la risa.

La fuerza excepcional de la risa y su radicalismo se explica en la obra de Rabelais, en primer lugar, por la profunda base folclórica de la misma, por su relación con los elementos del complejo antiguo: la muerte, el nacimiento, la fecundidad, el crecimiento. Es una risa auténticamente universal, que juega con todas las cosas del mundo, pequeñas y grandes, lejanas y cercanas. Esa vinculación con las principales realidades de la vida, por un lado, y la destrucción radical de todas las falsas envolturas verbales-ideológicas que han desnaturalizado y aislado entre sí a dichas realidades, por otro, es lo que diferencia tan claramente la risa rabelaisiana de la risa de otros representantes de lo grotesco, del humor, de la sátira, de la ironía. En Swift, Sterne, Voltaire y Dickens, observamos una disminución sistemática de la risa rabelaisiana, un debilitamiento sistemático de sus lazos con el folclore (son todavía fuertes en Sterne, y especialmente en Gogol), y un aislamiento de las grandes realidades de la vida.

Volvemos de nuevo aquí al problema de las especiales fuentes de Rabelais, a la importancia colosal que tienen para él las fuentes extraliterarias. Una de esas fuentes es para Rabelais la esfera no oficial del lenguaje, saturada de juramentos simples y complejos, de todo tipo de obscenidades, con un considerable peso específico de palabras y expresiones relacionadas con la bebida. Esa esfera del lenguaje no oficial, masculino, refleja hasta ahora el peso específico de las obscenidades rabelaisianas, de las palabras acerca de la bebida, sobre los excrementos, etc., pero en una forma estereotipada y no creativa. En esa esfera no oficial de los lenguajes de los bajos estratos ciudadanos y rurales, especialmente ciudadanos, entreveía sus típicos puntos de vista sobre el mundo, la específica selección de las realidades, un sistema especial de len-

guaje, netamente diferente del oficial. Observaba la total ausencia de sublimación en ese sistema y la existencia de un sistema específico de vecindades ajeno a las esferas oficiales del lenguaje y de la literatura. Esa «sinceridad grosera de las pasiones populares», esa libertad de opinión de la plaza pública» (Pushkin), las utilizó ampliamente Rabelais en su novela.

Ya en la esfera no oficial del lenguaje, existen —integral o fragmentariamente— anécdotas corrientes, narraciones cortas, refranes, retruécanos, proverbios, dichos, adivinanzas eróticas, cancioncillas, etc.; es decir, microgéneros léxicos y folclóricos. Todos tienen puntos de vista análogos, análoga selección de las realidades (de los temas), una disposición análoga de los mismos, y finalmente, análoga actitud ante el lenguaje.

Siguen luego las obras cultas de la literatura semioficial: relatos sobre bufones y tontos, farsas, fabliaus, facecias, novelas cortas (como productos de reelaboración), libros populares, cuentos populares, etc. Vienen posteriormente las fuentes literarias, propiamente dichas, de Rabelais, y en primer lugar, las fuentes antiguas[16].

Sean cuales sean las diversas fuentes de Rabelais, todas ellas han sido reelaboradas desde un punto de vista unitario, están subordinadas a la unidad de un objetivo artístico-ideológico completamente nuevo. Por eso, todos los momentos tradicionales adquieren en la novela de Rabelais un nuevo sentido y tienen nuevas funciones.

Esto se refiere, en primer lugar, a la estructura compositiva y de género de la novela. Los primeros dos libros están construidos según el esquema tradicional: el nacimiento del héroe y las circunstancias milagrosas de ese nacimiento; la niñez del héroe; los años de aprendizaje; las hazañas militares y las conquistas de éste. El cuarto libro está construido según el esquema tradicional de la novela itinerante. El tercero está elaborado en base al esquema especial (antiguo) del camino en busca de consejo y lección: la visita a los oráculos, a los sabios, a las escuelas filosóficas, etc. Posteriormente, ese esquema «de las visitas» (a notables, a diversos representantes de grupos sociales, etc) estuvo muy extendido en la literatura de la época moderna (*Almas muertas*, *Resurrección*).

---

[16] Como ya hemos dicho, las fuentes de Rabelais las analizamos detalladamente en la monografía especial dedicada a Rabelais.

Pero esos esquemas tradicionales están aquí reinterpretados, ya que el material está presentado en las condiciones del tiempo folclórico. En los primeros dos libros de la novela, el tiempo biográfico está disuelto en el tiempo impersonal del crecimiento: el crecimiento y el desarrollo del cuerpo humano, de las ciencias y de las artes, de una nueva concepción, de un nuevo mundo al lado del viejo —que se halla en descomposición y está desapareciendo—. El crecimiento no se refiere en este caso a un determinado individuo, en tanto que crecimiento personal del mismo; escapa a los límites de toda individualidad: todo en el mundo crece, crecen todas las cosas y fenómenos, el mundo entero crece.

Por eso, el proceso de formación y de perfeccionamiento del hombre individual, no está separado aquí del crecimiento histórico y del progreso cultural. Los momentos, etapas y fases principales del crecimiento y del proceso de formación están tomados según el espíritu del folclore, no en una serie individual cerrada sino en el conjunto englobador de toda la vida colectiva del género humano. Es necesario subrayar especialmente, que en Rabelais no se halla el aspecto interior individual de la vida. El hombre está exteriorizado por completo en Rabelais. Se alcanza en él una determinada cota de exteriorización del hombre. Pues a lo largo de la extensísima novela de Rabelais no encontramos ningún episodio en el que se represente lo que piensa el héroe, sus vivencias, ningún episodio en el que aparezca algún monólogo interior. En ese sentido, no existe en la novela de Rabelais el universo interior. Todo lo que hay en el hombre se expresa en acción y diálogo. No hay nada en él que exista principalmente sólo para él, y que no pueda ser publicado oportunamente (expresado hacia fuera). Al contrario, todo lo que hay en el hombre adquiere solamente la plenitud de su significación en la expresión exterior; sólo aquí —en la expresión exterior— está todo aquello implicado en la auténtica existencia y en el auténtico tiempo real. Por eso, también el tiempo es aquí unitario, no está escindido en aspectos interiores, no presenta ramificaciones y callejones sin salida individuales interiores, sus momentos se suceden progresivamente de manera igual para todos, en un mundo común para todos. Por eso el crecimiento supera aquí todas las limitaciones individuales y se convierte en crecimiento histórico. También por eso, el problema del perfeccionamiento se convierte en el problema del crecimiento de un hombre nuevo en una nueva época histórica, en un nuevo mundo histórico, unido a la muerte del hombre viejo y del mundo viejo.

En consecuencia, las antiguas vecindades se restablecen aquí sobre una nueva base, más elevada. Están libres de todo lo que, en el viejo mundo, las separaba y desnaturalizaba. Están libres de toda interpretación, en el espíritu del mundo del más allá, de sublimaciones y represiones. Estas realidades están purificadas por la risa, están sacadas de todos los elevados contextos que las aislaban, deformando su naturaleza, y llevadas al contexto (plano) real de la vida humana libre. Están presentadas en el mundo de las posibilidades humanas libremente realizadas. Tales posibilidades no están limitadas por nada. En eso estriba la principal especificidad de Rabelais. Todas las limitaciones históricas parecen estar destruidas, totalmente eliminadas por la risa. El campo queda a merced de la naturaleza, de la libre revelación de todas las posibilidades contenidas en ella. En ese sentido, el mundo de Rabelais es diametralmente opuesto al localismo limitado del microuniverso idílico. Rabelais desarrolla, sobre una nueva base, los auténticos amplios espacios del universo folclórico. En los límites del mundo espacial-temporal y de las auténticas potencialidades de la naturaleza humana, su imaginación no está encadenada ni limitada por nada. Todas las limitaciones quedan para el mundo que está desapareciendo, y que se está ridiculizando. Todos los representantes de ese mundo —monjes, teólogos, guerreros feudales y cortesanos, reyes (Picrochole, Anarche), jueces, magistrados, etc.— son ridículos y están condenados a morir. Están totalmente marginados, sus posibilidades están agotadas por completo dada su miserable realidad. En oposición a ellos se encuentran Gargantúa, Pantagruel, Ponócrates, Epistemon y en parte, los hermanos Jean y Panurgo (que superan sus limitaciones). Son imágenes de las infinitas posibilidades del hombre.

Los principales héroes —Gargantúa y Pantagruel— no son en modo alguno reyes, en el sentido limitado en que lo son los reyes feudales Picrochole y Anarche; pero no se trata solamente de la realización del ideal del rey— humanista, opuesto a esos monarcas (aunque, sin duda alguna, ese momento existe; se trata, en esencia, de imágenes de los reyes folclóricos. A ellos, al igual que a los reyes de la épica homérica, se les pueden aplicar las palabras de Hegel, que afirma que estos han sido elegidos héroes de la obra «no por sentimiento de superioridad, sino por la total libertad de voluntad y de creación que están incorporadas en la idea de reinar». Hacen reyes de tales héroes para dotarles de mayores posibilidades, con libertad para su plena autorrealización, para la rea-

lización de su naturaleza humana. Reyes tales como Pricochole, al ser reyes reales del mundo social-histórico que está en vías de desaparición, son limitados y miserables, como lo es en su realidad social-histórica. No hay en ellos ninguna libertad ni ninguna posibilidad. De esta manera, Gargantúa y Pantagruel son, en esencia, reyes folclóricos y *bogatyri*-gigantes. Por eso son, en primer lugar, *gente* que puede realizar libremente todas las posibilidades y exigencias de la naturaleza humana, sin ningún tipo de compensación moral ni religiosa a las limitaciones, sin debilidades ni necesidades terrenales. Eso determina también, en Rabelais, la especificidad de la *figura del hombre grande*. El hombre grande es en Rabelais profundamente demócrata. No se opone a la masa como un ser excepcional, como un hombre de otra especie. Al contrario, está hecho del mismo material general-humano que los demás hombres. Come, bebe, evacua, suelta ventosidades; pero todo ello, en proporciones grandiosas. No existe en él nada inexplicable, ni extraño a la naturaleza humana general, a la masa. Le son totalmente aplicables las palabras de Goethe sobre la gente grande: «La gente más grande sólo posee un volumen mayor, comparten con la mayoría las virtudes y las carencias, pero en mayor cantidad». El hombre grande rabelaisiano es el escalón superior del hombre. A nadie puede humillarle tal grandeza, porque cada uno ve sólo en ella el enaltecimiento de su propia naturaleza.

Con esto, el hombre grande rabelaisiano está lejos, en lo esencial, de todo tipo de heroísmo que se oponga a la masa de gente como algo excepcional por su sangre, por su naturaleza, por sus exigencias y por sus opiniones acerca de la vida y el mundo (del heroísmo de tipo romántico y byroniano, del superhombre nietzscheniano). Pero también está lejos, en lo esencial, de la glorificación del «hombre pequeño» mediante la compensación de su limitación y debilidad reales, mediante la superioridad y pureza morales (héroes y heroínas del sentimentalismo). El hombre grande de Rabelais, desarrollado sobre una base folclórica no es grande en lo que le distingue de la otra gente, sino en su humanidad; es grande en cuanto a la plenitud de la revelación y realización de todas las posibilidades humanas; es grande en un mundo espacio-temporal real; lo interior no se opone aquí a lo exterior (como sabemos está totalmente exteriorizado, en sentido positivo).

Sobre una base folclórica está también construida la figura de Panurgo. Pero esa base es aquí burlesca. El bufón popular está

presente en esa figura de manera mucho más viva y esencial que en las figuras similares de la novela y de la novela corta picarescas, es decir, que en la figura del pícaro.

A esa base folclórica de las figuras de los principales héroes, Rabelais superpone luego algunos rasgos propios a su ideal del monarca y del humanista; y también algunos rasgos históricos reales. Pero, por encima de estos, se transparenta la base folclórica, creándose la profunda emblemática realista de esas figuras.

Como es natural, el libre desarrollo de todas las posibilidades humanas no lo entiende Rabelais en un plano biológico estrecho. El nudo espacio-temporal de Rabelais en el cosmos, descubierto de nuevo, de la época del Renacimento. Es, en primer lugar, el mundo geográficamente preciso de la cultura y de la historia. Luego, es el Universo explicado desde el punto de vista astronómico. El hombre puede y debe conquistar todo ese universo espacio-temporal. Las imágenes de esa conquista técnica del Universo están también presentadas sobre una base folclórica. El «pantagruelión», la planta milagrosa, es la «hierba-explosión» del folclore universal.

Rabelais, en su novela, despliega ante nosotros el cronotopo de la vida humana, sin límite alguno y universal. Cosa que estaba totalmente de acuerdo con la época que se anunciaba de los grandes descubrimientos geográficos y cosmológicos.

X. Observaciones finales

El cronotopo determina la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad. Por eso, en la obra, el cronotopo incluye siempre un momento valorativo, que sólo puede ser separado del conjunto artístico del cronotopo en el marco de un análisis abstracto. En el arte y en la literatura, todas las determinaciones espacio-temporales son inseparables, y siempre matizadas desde el punto de vista emotivo-valorativo. Naturalmente, el pensamiento abstracto puede concebir por separado el tiempo y el espacio, ignorando su elemento emotivo-valorativo. Pero la contemplación artística viva (que también tiene su modo de pensar, pero que no es abstracta), no separa ni ignora nada. Considera el cronotopo en su total unidad y plenitud. El arte y la literatura

están impregnados de *valores cronotópicos* de diversa magnitud y nivel. Cada motivo, cada elemento importante de la obra artística, constituye ese valor.

En nuestros ensayos, sólo hemos analizado los grandes cronotopos, estables desde el punto de vista tipológico, que determinan las variantes más importantes del género novelesco en las etapas tempranas de su evolución. Aquí mismo, al final de nuestro trabajo, mencionaremos únicamente algunos valores cronotópicos de diverso nivel y magnitud, a los que nos referiremos brevemente.

En el primer ensayo hemos abordado el cronotopo del encuentro; en este cronotopo predomina el matiz temporal, y se distingue por el alto nivel de la intensidad emotiva-valorativa. El cronotopo del camino, ligado a él, tiene mayor volumen, pero es menor en él la intensidad emotivo-valorativa. Generalmente, en la novela, los encuentros tienen lugar en el «camino». El «camino» es el lugar de preferencia de los encuentros casuales. En el camino (en el «gran camino»), en el mismo punto temporal y espacial, se intersectan los caminos de gente de todo tipo: de representantes de todos los niveles y estratos sociales, de todas las religiones, de todas las nacionalidades, de todas las edades. En él pueden encontrarse casualmente aquellos que, generalmente, están separados por la jerarquía social y por la dimensión del espacio; en él pueden aparecer diversos contrastes, pueden encontrarse y combinarse destinos diversos. Aquí se combinan, de una manera original, las series espaciales y temporales de los destinos y vidas humanos, complicándose y concretándose por las *distancias sociales*, que en este caso están superadas. Ese es el punto de entrelazamiento y el lugar de consumación de los acontecimientos. El tiempo parece aquí verterse en el espacio y correr por él (formando caminos); de ahí viene la rica metamorfosis del camino: el «camino de la vida», «empezar un nuevo camino», el «camino de la historia», etc.; la metaforización del camino es variada y tiene múltiples niveles; pero el núcleo principal es el transcurso del tiempo.

El camino es especialmente adecuado para la presentación de un acontecimiento dirigido por la casualidad (pero no sólo para tal acontecimiento). Así se hace claro el importante papel temático del camino en la historia de la novela. El camino pasa por la novela antigua de costumbres y viajes: el *Satiricón*, de Petronio, y *El asno de oro*, de Apuleyo. Al camino salen los héroes de las

novelas caballerescas medievales y, frecuentemente, todos los acontecimientos de la novela se desarrollan en el camino o están concentrados en torno al camino (a ambos lados de éste). En una novela como *Parsifal*, de Wolfram von Schenbach, el camino real del héroe Monsalvat, pasa insensiblemente a la metáfora del camino, del camino de la vida, del camino del alma que se acerca a Dios o se aleja de él (en función de errores y caídas del héroe, de los acontecimientos con que se encuentra en su camino real). El camino ha determinado los argumentos de la novela picaresca española del siglo XVI (*Lazarillo* y *Guzmán*). En la frontera entre los siglos XVI-XVII, salió al camino Don Quijote para encontrarse en él con toda España: desde un presidiario que va a galeras hasta un duque. Ese camino se ha intensificado profundamente con el transcurso del tiempo histórico, con huellas y signos del curso del tiempo, con los rasgos de la época. En el siglo XVII sale Simplicissimus al camino, intensificado por los acontecimientos de la guerra de los Treinta Años. El camino prosigue adelante, conservando su significación magistral a través de las obras cruciales de la historia de la novela, como *Francion*, de Sorel, y *Gil Blas*, de Lesage. La significación del camino se conserva (aunque disminuye) en las novelas de Defoe (picarescas) y en Fielding. El camino y los encuentros que tienen lugar en él, también conservan su sentido temático en *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* y *Los años de peregrinación de Wilhelm Meister* (aunque cambie de manera esencial su sentido ideológico, porque las categorías de «casualidad» y «destino» están reinterpretadas de manera radical). A un camino semirreal, semimetafórico, sale Heinrich von Ofterdingen, en Novalis, u otros héroes de la novela romántica. Finalmente, la significación del camino y de los encuentros en él, se conserva en la novela histórica: en Walter Scott y, especialmente, en la novela histórica rusa. Por ejemplo, *Yuri Miloslavski*, de Zagoskin, está construida en base al tema del camino y de los encuentros en él. El encuentro *en el camino y durante la ventisca* de Griniov y Pugachov determina el argumento de *La hija del capitán*. Recordemos también el papel del camino en *Las almas muertas*, de Gogol, y en *¿Quién vive bien en Rusia?* de Nekrásov.

Aunque no vamos a abordar aquí la cuestión de la modificación de las funciones «del camino» y «del encuentro» en la historia de la novela, sí destacaremos uno de los rasgos más importantes «del camino», común a todas las variantes de la novela: el

camino pasa por el *país natal*, y no por un *mundo exótico ajeno* (España es, en *Gil Blas*, convencional; y la presencia temporal de Simplicissimus en Francia no tiene importancia alguna, porque la extrañeza del país extranjero es en este caso ficticia y no hay huella de exotismo); se revela y se muestra la variedad socio-histórica del país natal (por eso, si se puede hablar aquí de exotismo, será sólo de «exotismo social»: «tugurios», «detritus sociales», el mundo de los ladrones). El «camino» en esa función, ha sido utilizado también fuera de la novela, en géneros sin argumento tales como los apuntes de viajes del siglo XVIII (un ejemplo clásico es el *Viaje de Petersburgo a Moscú*, de Radíschev), y en los reportajes de viajes de la primera mitad del siglo XIX (por ejemplo, Heine). Por tales características del «camino» las variantes novelescas citadas difieren de la otra línea de la novela de viajes representada por la novela antigua de viajes, por la novela sofística griega (a cuyo análisis hemos dedicado el primer ensayo del presente trabajo) o por la novela barroca del siglo XVII. Una función similar tiene en estas novelas el «mundo ajeno», separado del país propio por el mar y la lejanía.

Hacia finales del siglo XVIII, en Inglaterra, se establece y se impone en la llamada «novela gótica» o «negra», un nuevo territorio de desarrollo de los acontecimientos novelescos: el *«castillo»* (por primera vez, en este sentido, en *El castillo de Otranto*, de Horacio Walpole; luego, en Radcliffe, Lewis, etc.). El castillo está impregnado de tiempo, de tiempo histórico en el sentido estricto de la palabra, es decir, de tiempo del pasado histórico. El castillo es el lugar en que viven los señores feudales (por lo tanto, figuras históricas del pasado); los siglos y las generaciones han dejado importantes huellas en diversas partes del edificio, en el ambiente, en las armas, en la galería de retratos de los antepasados, en los archivos familiares, en las específicas relaciones humanas en la sucesión dinástica, de trasmisión de los derechos hereditarios. Finalmente, las leyendas y tradiciones hacen revivir, con los recuerdos de los pasados acontecimientos, todos los rincones del castillo y de sus alrededores. Esto crea una temática específica del castillo, desarrollada en las novelas góticas.

La historicidad del castillo ha posibilitado que el tiempo represente un papel suficientemente importante en la evolución de la novela histórica. El castillo procede de los siglos pasados, y tiene vuelta la cara hacia el pasado. Es verdad que las huellas del tiempo tienen en él un cierto carácter de cosas de museo, de anticuario.

Walter Scott logró superar el peligro de quedarse en eso, orientándose preferentemente hacia la leyenda del castillo, hacia la relación del castillo con el paisaje entendido e interpretado desde el punto de vista histórico. La fusión orgánica en el castillo (con sus alrededores) de los momentos-rasgos espaciales y temporales, y la intensidad histórica de este cronotopo, han determinado su productividad plástica en diferentes etapas de la evolución de la novela histórica.

En las novelas de Stendhal y de Balzac aparece un lugar, nuevo en lo esencial, de desarrollo de los acontecimientos de la novela: *«el salón-recibidor»*. Es evidente que el salón no aparece por primera vez en esas novelas; pero sólo en ellas adquiere la plenitud de su significación como lugar de intersección de las series espaciales y temporales de la novela. Desde el punto de vista temático y compositivo, ahí se producen encuentros (que ya no tienen el carácter casual de los anteriores encuentros en el «camino» o en un «mundo ajeno»); se generan los nudos argumentales; con frecuencia, tienen también lugar los desenlaces; y, finalmente, surgen —cosa muy importante— *diálogos* que adquieren un relieve excepcional en la novela, se revelan los caracteres, y las «ideas» y «pasiones» de los héroes.

Es muy clara esa significación temático-compositiva. Aquí, en el salón de la Restauración y de la Monarquía de Julio, está el barómetro de la vida política y de los negocios; en él se forjan y destruyen las reputaciones políticas, financieras, sociales y literarias; empiezan y se hunden las carreras; se dirigen los destinos de la alta política y de las finanzas; se decide el éxito o el fracaso de un proyecto legislativo, de un libro, de una obra de arte, de un ministro o de una cortesana-cantante de cabaret; en él están representados casi todos los grados de la nueva jerarquía social (juntados en el mismo lugar y al mismo tiempo); y, finalmente, en él se revela, en formas concretas y visibles, la fuerza omnipresente del nuevo dueño de la vida: el dinero.

Pero lo principal en todo esto, es la combinación de lo histórico y lo social-público con lo particular, e incluso con lo estrictamente privado, de alcoba; la mezcla de la intriga privada con la política y financiera; del secreto de estado con el secreto de alcoba; de la serie histórica con la cotidiana y biográfica. Ahí están condensados los rasgos visibles y concretos, tanto del tiempo histórico como del biográfico y cotidiano que, al mismo tiempo, están estrechamente relacionados entre sí, unidos en los rasgos co-

munes a la época. La época se hace concreta-visible y argumental-visible.

Naturalmente, en los grandes realistas —Stendhal y Balzac—, no sólo sirve el salón de lugar de intersección de las series temporales y espaciales, de lugar de condensación en el espacio de las huellas del paso del tiempo. Es tan sólo uno de los lugares. Balzac poseía una excepcional capacidad para *ver* el tiempo en el espacio. Recordemos, cuando menos, su destacada representación de las casas como historia materializada, su descripción de las calles, de la ciudad, del paisaje rural en el plano de su elaboración por el tiempo, por la historia.

Vamos a referirnos a un ejemplo más de intersección de las series espacial y temporal. En *Madame Bovary*, de Flaubert, el lugar de la acción es una *pequeña ciudad provinciana*. La ciudad provinciana pequeñoburguesa, con su modo rutinario de vivir, es un lugar muy utilizado en el siglo XIX (también antes y después de Flaubert) para situar los acontecimientos novelescos. Esa pequeña ciudad tiene algunas variantes, y entre ellas, una muy importante: la idílica (en los regionalistas). Nos referimos únicamente a la variante flaubertiana (que, de hecho, no fue creada por Flaubert). Esa pequeña ciudad es el lugar del tiempo cíclico de la vida cotidiana. Aquí no existen acontecimientos, sino, tan sólo, una repetición de lo «corriente». El tiempo carece aquí de curso histórico ascendente; se mueve en ciclos limitados: el ciclo del día, el de la semana, el del mes, el de la vida entera. El día no es nunca el día, el año no es el año, la vida no es la vida. Día tras día se repiten los mismos hechos corrientes, los mismos temas de conversación, las mismas palabras, etc. En ese tiempo, la gente come, bebe, tienen esposas, amantes (sin amor), intrigan mezquinamente, permanecen en sus tiendecitas y despachos, juegan a las cartas, chismorrean. Es el tiempo banal de la cíclica vida cotidiana. Nos es conocido en diversas variantes: en Gógol, Turguéniev, Gleb Uspenski, Schedrín, Chéjov. Los rasgos de ese tiempo son simples, materiales y están fuertemente unidos a lugares corrientes: a casitas y cuartitos de la pequeña ciudad, a calles somnolientas, al polvo y a las moscas, a los clubs, al billar, etc., etc. En ese tiempo no se producen acontecimientos y, por eso, parece que está parado. Aquí no tienen lugar ni «encuentros», ni «separaciones». Es un tiempo denso, pegajoso, que se arrastra en el espacio. No puede ser, por lo tanto, el tiempo principal en la novela. Es utilizado por los novelistas como tiempo auxiliar; se combina

con otras series temporales cíclicas o es interrumpido por ellas; sirve, frecuentemente, de trasfondo contrastante a las series temporales vitales y enérgicas.

Citaremos aquí un cronotopo más, impregnado de una gran intensidad emotivo-valorativa: el *umbral*. Este puede ir también asociado al motivo del encuentro, pero su principal complemento es el cronotopo de la *crisis y la ruptura* vital. La misma palabra «umbral», ha adquirido en el lenguaje (junto con su sentido real) un sentido metafórico, y está asociada al momento de la ruptura en la vida, de la crisis, de la decisión que modifica la vida (o al de la falta de decisión, al miedo a atravesar el umbral). En la literatura, el cronotopo del umbral es siempre metafórico y simbólico; a veces en forma abierta, pero más frecuentemente, en forma implícita. En las obras de Dostoievski, por ejemplo, el umbral y los cronotopos contiguos a él —de la escalera, del recibidor y del corredor—, así como los cronotopos que los continúan —de la calle y de la plaza pública—, son los principales lugares de acción, los lugares en que se desarrollan los acontecimientos de las crisis, caídas, regeneraciones, renovaciones, aciertos, decisiones que determinan toda la vida del hombre. De hecho, el tiempo es en este cronotopo un instante que parece no tener duración, y que se sale del transcurso normal del tiempo biográfico. Esos instantes decisivos forman parte, en Dostoievski, de los grandes cronotopos abarcadores del tiempo de misterios y carnavales. Esos tiempos conviven, se cruzan y combinan de manera original en la creación de Dostoievski, de la misma manera que convivieron, a lo largo de muchos siglos, en las plazas públicas de la Edad Media y del Renacimiento (de hecho, también en las plazas de Grecia y de Roma, pero bajo otras formas). En Dostoievski es como si, en las calles y en las escenas de grupo en el interior de las casas (preferentemente en los salones), reviviese y se trasluciera la plaza de los antiguos carnavales y misterios[17]. Naturalmente, con esto no hemos agotado los cronotopos de Dostoievski: son complejos y variados, al igual que las tradiciones que se renuevan en ellos.

---

[17] Las tradiciones culturales y literarias (incluyendo las más antiguas) no se conservan ni viven en la memoria individual subjetiva de un hombre aislado, ni en ninguna «mentalidad» colectiva, sino en las formas objetivas de la cultura misma (incluyendo las formas lingüísticas y verbales); están, en ese sentido, entre lo subjetivo y lo individual (y son, por lo tanto, sociales); de ahí pasan a las obras literarias, ignorando a veces por completo la memoria subjetiva-individual de los creadores.

En la creación de L. N. Tolstói, a diferencia de Dostoievski, el cronotopo principal es el tiempo biográfico que transcurre en los espacios interiores de las casas y en las haciendas de la nobleza. Naturalmente que también existen en las obras de Tolstói crisis, caídas, renovaciones y resurgimientos; pero no son instantáneos, y no se salen del curso del tiempo biográfico, sino que están fuertemente soldados a él. Por ejemplo, la crisis y la iluminación de Ivan Illich comprende todo el último período de su enfermedad, y termina, exactamente, poco antes del final de su vida. Prolongada, paulatina y completamente biográfica, es también la regeneración de Pierre Bezujov. Menos prolongada, pero no instantánea, es la regeneración y arrepentimiento de Nikita *(La fuerza de las tinieblas)*. Nosotros encontramos en Tolstói una sola excepción: la regeneración radical, no preparada de antemano e inesperada por completo, de Brejunov, en el último momento de su vida (*Amo y servidor*). Tolstói no valora los instantes, no trata de llenarlos con algo esencial y decisivo; la expresión «de repente» se encuentra en él muy raramente, y nunca introduce ningún acontecimiento esencial. A diferencia de Dostoievski, a Tolstói le gustaba la duración, la longitud del tiempo. Después del tiempo y del espacio, tiene en Tolstói una importancia capital el *cronotopo* de la naturaleza, el familiar-idílico e incluso, el del trabajo idílico (en la descripción del trabajo campesino).



¿En dónde estriba la importancia de los cronotopos que hemos examinado? En primer lugar, es evidente su importancia *temática*. Son los centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales de la novela. En el cronotopo se enlazan y desenlazan los nudos argumentales. Se puede afirmar abiertamente que a ellos les pertenece el papel principal en la formación del argumento.

Junto con esto, aparece clara la importancia *figurativa* de los cronotopos. En ellos, el tiempo adquiere un carácter concreto-sensitivo; en el cronotopo se concretan los acontecimientos argumentales, adquieren cuerpo, se llenan de vida. Acerca de un acontecimiento se puede narrar, informar; se puede, a la vez, dar indicaciones exactas acerca del lugar y tiempo de su realización. Pero el acontecimiento no se convierte en imagen. Es el cronotopo el

que ofrece el campo principal para la representación en imágenes de los acontecimientos. Y eso es posible, gracias, precisamente, a la especial concentración y concreción de las señas del tiempo —del tiempo de la vida humana, del tiempo histórico— en determinados sectores del espacio. Eso es, exactamente, lo que crea la posibilidad de construir la imagen de los acontecimientos en el cronotopo (en torno al cronotopo). Sirve, en la novela, de punto principal para el desarrollo de las «escenas»; mientras que otros acontecimientos «de enlace», que se encuentran lejos del cronotopo, son presentados en forma de información y comunicación a secas (en Stendhal, por ejemplo, la información y la comunicación tienen una gran importancia). La representación se concentra y se condensa en pocas escenas; esas escenas iluminan también con luz concretizadora las partes informativas de la novela: véase por ejemplo, la estructura de la novela *Armance*). De esta manera, el cronotopo, como materialización principal del tiempo en el espacio, constituye para la novela un centro de concreción plástica, de encarnación. Todos los elementos abstractos de la novela —generalizaciones filosóficas y sociales, ideas, análisis de causas y efectos, etc.— tienden hacia el cronotopo y adquieren cuerpo y vida por mediación del mismo, se implican en la expresividad artística. Esa es la significación figurativa del cronotopo.

Los cronotopos examinados por nosotros tienen un carácter típico, de género. Están en la base de determinadas variantes del género novelesco, que se han formado y desarrollado a lo largo de los siglos (si bien es verdad, que las funciones del cronotopo del camino, por ejemplo, se modifican en ese proceso de evolución). Pero toda la imagen artístico-literaria es cronotópica. Esencialmente cronotópico es el lenguaje, como tesoro de imágenes. Es cronotópica la forma interna de la palabra —ese signo mediador con cuya ayuda las significaciones espaciales iniciales se transfieren a las relaciones temporales (en el más amplio sentido)—. No es lugar éste para abordar una cuestión tan especial. Nos referiremos por ello al respectivo capítulo del trabajo de Cassirer (*Filosofía de las formas simbólicas*) en donde se hace el análisis, rico en material factológico, del reflejo del tiempo en el lenguaje (la asimilación del tiempo por el lenguaje).

El principio del cronotopismo de la imagen artístico-literaria ha sido totalmente aclarado, por primera vez, por Lessing en su *Laocoonte*. Este constata el carácter temporal de la imagen artístico-literaria. Todo lo que es estáticamente espacial no debe ser

descrito estáticamente, sino que debe ser trasladado a la serie temporal de los acontecimientos representados y de la narración-imagen misma. Así, en el conocido ejemplo de Lessing, la belleza de Helena no es descrita por Homero, sino que se muestra su efecto sobre los ancianos de Troya; y ese efecto se aclara, además, mediante una serie de gestos y hechos de los ancianos. La belleza es incorporada a la cadena de acontecimientos representados, y al mismo tiempo, no es objeto de una descripción estática, sino de una narración dinámica.

Sin embargo, Lessing, aun planteando el problema del tiempo en la literatura con gran profundidad y productividad, lo sitúa básicamente en el plano técnico-formal (naturalmente, no en un sentido formalista). No plantea abierta y directamente el problema de la asimilación del tiempo real, es decir, el problema de la asimilación de la realidad histórica en la imagen poética, aunque ese problema también esté tratado de paso en su trabajo.

En el transfondo de ese cronotopismo (formal y material) de la imagen poética como imagen del arte temporal, que representa los fenómenos espacio-sensitivos en su movimiento y en su proceso de formación, se explica la especificidad de tales cronotopos típicos, de género, indispensables para la constitución del argumento, acerca de los cuales hemos hablado hasta ahora. Son los cronotopos épico-novelescos que sirven para la asimilación de la verdadera realidad temporal (histórica, hasta cierto punto), que permiten reflejar e introducir en el plano artístico de la novela momentos esenciales de esa realidad.

***

Sólo nos referimos aquí a los grandes cronotopos, abarcadores y esenciales. Pero cada uno de estos cronotopos puede incluir un número ilimitado de cronotopos más pequeños: pues cada motivo, como hemos dicho, puede tener su propio cronotopo.

En el marco de una obra, y en el marco de la creación de un autor, observamos multitud de cronotopos y relaciones complejas entre ellos, características de la obra o del respectivo autor; además, en general, uno de esos cronotopos abarca o domina más que los demás (son lo que, precisamente, han sido objeto del presente análisis). Los cronotopos pueden incorporarse uno a otro, pueden coexistir, combinarse, sucederse, compararse, confrontarse o en-

contrarse complejamente interrelacionados. Esas interrelaciones entre los cronotopos ya no pueden incorporarse, como tales, a ninguno de los cronotopos que están relacionados. El carácter general de esas interrelaciones es dialogístico (en el sentido amplio de este término). Pero ese diálogo no puede incorporarse al mundo representado en la obra ni a ninguno de sus cronotopos (representados): se encuentra fuera del mundo representado, aunque no fuera de la obra en su conjunto. Dicho diálogo entra en el mundo del autor, del intérprete, en el mundo de los oyentes y lectores. Y esos mundo son también cronotópicos.

Pero, ¿cómo se nos presenta el cronotopo del autor y el del oyente-lector? En primer lugar, no están representados en la existencia material exterior de la obra ni en su composición puramente exterior. Pero el material de la obra no es inerte, sino hablante, significativo (o semiótico); no solamente lo vemos y lo valoramos, sino que, en él, siempre oimos voces (aunque se trate de una lectura para sí, sin voz). Se nos da un texto que ocupa un determinado lugar en el espacio, es decir, está localizado; y su creación, su conocimiento, parte de nosotros, discurre en el tiempo. El texto como tal no es inerte: a partir de cualquier texto, pasando a veces a través de una larga serie de eslabones intermedios, llegamos siempre definitivamente a la voz humana; por decirlo así, nos tropezamos con el hombre; pero el texto está siempre fijado en algún material inerte: en las fases tempranas de la evolución de la literatura: en la sonoridad física; en las fases de la escritura; en manuscritos (en piedra, en ladrillo, en piel, en papiro, en papel); posteriormente, el manuscrito puede adquirir la forma de libro (del libro-pergamino o del libro-código). Pero, bajo cualquier forma, los manuscritos y libros están ya situados en las fronteras entre la naturaleza muerta y la cultura; y si los abordamos como portadores del texto, formarán parte entonces del dominio de la cultura —en nuestro caso, del dominio de la literatura—. En ese tiempo-espacio totalmente real, donde suena la obra, donde se encuentra el manuscrito o el libro, se halla también el hombre real que ha creado el habla sonora, el manuscrito o el libro; están también las personas reales que oyen y escuchan el texto. Naturalmente, esas personas reales (autores y oyentes-lectores) pueden encontrarse (y generalmente se encuentran) en tiempos y espacios diferentes, separados a veces por siglos y grandes distancias, pero situados, a pesar de eso, en un mundo unitario, real, incompleto e histórico; un mundo cortado del mundo *representado*

en el texto por una frontera clara y esencial. Por eso podemos llamar a ese mundo, el mundo *que está creando* el texto; pues todos sus elementos —y la realidad reflejada en el texto, los autores-creadores del texto, los intérpretes del mismo (si existen) y finalmente, los oyentes-lectores que están recreando y, en ese proceso, renovando el texto— participan de manera igual en la creación del mundo representado en el texto. De los cronotopos reales de ese mundo creador surgen los cronotopos, reflejados y *creados*, del mundo representado en la obra (en el texto).

Como hemos dicho, entre el mundo real creador y el mundo representado en la obra, existe una frontera clara y fundamental. Por eso no se puede olvidar, no se puede mezclar —como se ha hecho y se hace hasta ahora algunas veces—, el mundo representado y el mundo creador (realismo ingenuo); el autor-creador de la obra con el autor-individuo (biografismo ingenuo); el oyente-lector, de épocas distintas (y múltiples), que recrea y renueva, con el contemporáneo oyente-lector pasivo (el dogmatismo en la concepción y en la valoración). Todas las confusiones de este tipo son totalmente inadmisibles desde un punto de vista metodológico. Pero es de todo punto inadmisible que se interprete esa frontera principal como absoluta e imposible de ser superada (especificación dogmática simplista). A pesar de que sea imposible la fusión entre el mundo representado y el creador, a pesar de la estabilidad de la frontera principal entre ellos, ambos están estrechamente ligados y se encuentran en permanente interacción; tiene lugar entre ellos un continuo cambio similar al constante intercambio de elementos entre el organismo vivo y su medio ambiente: en tanto está vivo el organismo, no se incorpora a ese medio ambiente; pero muere si se le aparta de él. La obra y el mundo representado en ella se incorporan al mundo real y lo enriquecen; y el mundo real se incorpora a la obra y al mundo representado en ella, tanto durante el proceso de elaboración de la misma, como en el posterior proceso de su vida, en la reelaboración constante de la obra a través de la percepción creativa de los oyentes-lectores. Como es natural, ese proceso de cambio es él mismo, cronotópico: se produce, primeramente, en un mundo social, que evoluciona históricamente, pero sin alejarse del cambiante espacio histórico. Incluso puede hablarse también de un cronotopo *creador* en el que tiene lugar ese intercambio entre la obra y la vida, y en el que se desarrolla la vida específica de la obra.

***

Se hace necesario, además detenerse, aunque sea brevemente, en el autor-creador de la obra y en su actividad.

Encontramos al autor *fuera* de la obra, como individuo que vive su existencia biográfica; pero también lo encontramos en calidad de creador en la obra misma, aunque *fuera* de los cronotopos representados, como si se hallara en la tangente de estos. Lo encontramos (es decir, su actividad), en primer lugar, en la composición de la obra: la divide en partes (canciones, capítulos, etc.) que adquieren, como es natural, una expresión exterior que, sin embargo, no se refleja directamente en los cronotopos representados. Estas divisiones son diferentes en los distintos géneros; en algunos de estos, además, se conservan tradicionalmente divisiones que venían determinadas por las condiciones reales de interpretación y de audiencia de las obras pertenecientes a esos géneros, en las épocas tempranas de su existencia, anteriores a la aparición escrita de las mismas (fase oral). De esta manera, distinguimos con la suficiente claridad el cronotopo del cantante y el de los oyentes, en la división de las canciones épicas antiguas; o el cronotopo de la narración, en los cuentos. Pero en la división de las obras de los tiempos modernos se tienen también en cuenta, tanto los cronotopos del mundo representado como los cronotopos de los lectores y de los que crean las obras; es decir, tiene lugar una interacción entre el mundo representado y el que representa. Esa interacción se revela también, muy claramente, en algunos momentos compositivos elementales: toda obra tiene un *comienzo y un final*, de la misma manera que también tiene un comienzo y un final el acontecimiento representado en ella; pero tales comienzos y finales están situados en mundos diferentes, en cronotopos diferentes, que no pueden nunca unirse e identificarse, y que a su vez, están interrelacionados y vinculados estrechamente entre sí. Podemos decirlo también de otra manera: estamos ante dos acontecimientos, el acontecimiento acerca del cual se habla en la obra, acontecimiento de la narración misma (en este último, también participamos nosotros como oyentes-lectores); esos acontecimientos transcurren en tiempos diferentes (diferentes también en cuanto a duración) y en lugares diferentes; y, al mismo tiempo, están indisolublemente unidos en el acontecimiento unitario, pero complejo, que podemos denominar obra, con todo lo que en ella acontece, incluyendo también aquí la rea-

lidad material exterior, su texto, el mundo representado en ella, el autor-creador y el oyente-lector. Nosotros percibimos, además, la plenitud de su integridad e indivisibilidad; pero, al mismo tiempo, comprendemos también la diferencia entre los elementos que la constituyen.

El autor-creador se desplaza libremente en el tiempo de la misma: puede comenzar su narración por el final, por el medio, o por cualquier momento de los acontecimientos representados, sin que destruya, sin embargo, el curso objetivo del tiempo en el acontecimiento representado. Aquí aparece claramente la diferencia entre el tiempo representado y el tiempo que representa.

Pero en este caso se plantea un interrogante más general: ¿desde qué punto espacio-temporal observa el autor el acontecimiento que está representado?

En primer lugar, el autor observa desde su incompleta contemporaneidad —con toda la complejidad y plenitud de ésta—; además, es como si él mismo se encontrase en la tangente de la realidad que está representando. Esa contemporaneidad desde la cual observa el autor, incluye en sí misma, en primer lugar, el campo de la literatura —pero no solo el de la contemporánea, en el sentido estrecho de la palabra, sino también el del pasado que continúa viviendo y renovándose en la contemporaneidad—. 'El dominio de la literatura y —más ampliamente— el de la cultura (de la cual no puede ser separada la literatura), constituye el contexto indispensable de la obra literaria y de la posición en ésta del autor, fuera del cual no se puede entender ni la obra ni las intenciones del autor reflejadas en ella[18]. La actitud del autor ante los diversos fenómenos de la literatura y de la cultura tienen un carácter dialogístico similar a las interrelaciones entre los cronotopos dentro de la obra (sobre las que hemos hablado más arriba). Pero esas relaciones dialógicas entran en una esfera *semántica* que sobrepasa el marco de nuestro análisis, dedicado únicamente a los cronotopos.

Como ya hemos dicho, el autor-creador, al encontrarse fuera de los cronotopos del mundo representado por él, no se halla simplemente fuera, sino como en la tangente de esos cronotopos. Representa el mundo, bien desde el punto de vista del héroe que participa en el acontecimiento representado, bien desde el punto

---

[18] Hacemos abstracción de otros dominios de la experiencia social y personal del autor.

de vista del narrador, del autor testaferro, o bien, finalmente, sin recurrir a la mediación de nadie, conduce directamente la narración por sí mismo, como auténtico autor (en el habla directa del autor); pero también en este último caso, puede representar el mundo espacio-temporal con sus acontecimientos *como si* él fuese el que lo viera y observara, *como si* fuese testigo omnipresente. Incluso en el caso de que hubiese elaborado una autobiografía, o la más auténtica confesión, también se quedaría fuera, por haberla creado, del mundo representado en ella. Si hablase (o escribiese) de un acontecimiento que me hubiera sucedido a mí mismo, ahora mismo, me encontraría, *como narrador* (o escritor) de ese acontecimiento, fuera ya del tiempo-espacio en que se acababa dicho acontecimiento. Identificar de manera absoluta a uno mismo, al propio «yo», con el «yo» acerca del que estoy hablando, es tan imposible como levantarse uno mismo por el pelo. El mundo representado, por muy realista y verídico que sea, no puede nunca ser idéntico, desde el punto de vista cronotópico, al mundo real que representa, al mundo donde se halla el autor-creador de esa representación. De ahí que el término «imagen del autor» me parezca no logrado: todo lo que, dentro de la obra, se ha convertido en imagen, y entra, por lo tanto, en sus cronotopos, es algo creado, y no creador. La «imagen del autor», si por eso entendemos autor-creador, es una *contradictio in adjecto;* toda imagen es siempre algo creado, y no creador. Naturalmente, el oyente-lector puede crear él mismo para sí una imagen del autor (y generalmente la crea; es decir, se imagina de alguna manera al autor); puede, para ello, utilizar el material autobiográfico y biográfico, estudiar la época en la que el autor ha vivido y creado, así como otros materiales acerca del mismo; pero él (oyente-lector), tan sólo crea una imagen artístico-histórica del autor, que puede ser más o menos verídica y seria, es decir, sometida a los criterios que, generalmente, se aplican en tales casos a tales imágenes; pero que, naturalmente, no puede incorporarse al entramado imaginario de la obra. Sin embargo, si esa imagen es verídica y seria, le ayudará al oyente-lector a entender con más exactitud y profundidad la obra del autor en cuestión.

No vamos a abordar aquí el complejo problema del oyente-lector, de su posición cronotópica y de su papel *renovador* en la obra (en el proceso de su existencia); destacaremos sólamente que toda la obra literaria *está orientada a su exterior,* hacia el oyente-lector y, en cierta medida, anticipa sus posibles reacciones.

Para concluir, habremos también de abordar un importante problema más: el de las fronteras del análisis cronotópico. La ciencia, el arte y la literatura tienen que ver igualmente con los elementos *semánticos* que, como tales, no se supeditan a determinaciones temporales y espaciales. Así son, por ejemplo, todas las nociones matemáticas: recurrimos a ellas para medir los fenómenos espaciales y temporales; pero, como tales, no tienen atributos espacio-temporales; son objeto de nuestro pensamiento abstracto. Es una formación abstracto-conceptual necesaria para la formalización y el estudio científico estricto de muchos fenómenos concretos. Pero los fenómenos no sólo existen en el pensamiento abstracto, son también propios del pensamiento artístico. Tampoco esos sentidos artísticos se supeditan a las determinaciones espacio-temporales. Es más, todo fenómeno es interpretado de alguna manera por nosotros; es decir, no sólo es incluido en la esfera de la existencia espacio-temporal, sino también en la esfera semántica. Esa interpretación incluye también en sí el momento de la valoración. Pero los problemas de la forma de existencia de esa esfera, y del carácter y forma de las valoraciones interpretativas, son problemas puramente filosóficos (pero, naturalmente, no metafísicos) que no podemos debatir aquí. Lo importante para nosotros es en este caso lo siguiente: sean cuales sean esas significaciones, habrán de adquirir, para incorporarse a nuestra experiencia (además, experiencia social), algún tipo de expresión espacio-temporal, es decir, una forma *semiótica* que sea oída y vista por nosotros (jeroglífico, fórmula matemática, expresión lingüístico-verbal, dibujo, etc.). Sin esa expresión espacio-temporal, ni siquiera es posible el más abstracto pensamiento. Por consiguiente, la entrada completa en la esfera de los sentidos sólo se efectúa a través de la puerta de los cronotopos.

***

Como ya hemos dicho al comienzo de nuestros ensayos, el estudio de las relaciones temporales y espaciales en las obras literarias comenzó hace poco; además, se estudiaron predominantemente las relaciones temporales, separadas de las espaciales a las

que estaban ineludiblemente vinculadas; es decir, no existía un enfoque cronotópico sistemático. Sólo la evolución posterior de la ciencia literaria podrá establecer lo viable y productivo del método propuesto en nuestro trabajo.

1937-1938[19].

---

[19] El capítulo «Observaciones finales» fue escrito en 1973.

DE LA PREHISTORIA DE LA PALABRA NOVELESCA

I

El estudio estilístico de la novela ha comenzado hace poco. El clasicismo de los siglos XVII y XVIII no reconocía a la novela como género poético autónomo, y lo incluía entre los géneros retóricos mixtos. Los primeros teóricos de la novela —Huet (*Essai sur l'origine des romans*, 1670), Wieland (en el conocido prefacio a *Agathon*, 1766-1767), Blankenburg (*Versuch über den Roman*, apareció sin el nombre del autor en 1774), y los románticos (Friedrich Schlegel, Novalis)— casi no se refirieron a los problemas estilísticos[1]. En la segunda mitad del siglo XIX se manifiesta un acentuado interés por la teoría de la novela como género predominante en la literatura europea[2]; pero los estudios se centran casi en exclusiva en los problemas de la composición y la temática[3]. Los problemas de la estilística se abordaban sólo pasajeramente y son tratados sin ningún tipo de método.

---

[1] Los románticos sostenían que la novela era un género mixto (mezcla de verso y prosa), que incluía diversos géneros (especialmente, líricos) en su estructura; pero los románticos no sacaron conclusiones de orden estilístico de esa afirmación. Véase, por ejemplo, «Epístola acerca de la novela», de Fr. Schlegel.

[2] En Alemania, en una serie de trabajos de SPIELHAGEN (que comenzaron a aparecer a partir de 1864), y, especialmente, el de R. RIEMANN, «Goethes Romantechnik» (1902); en Francia, a iniciativa, principalmente, de BRUNETIÈRE y LANSON.

[3] Al problema principal de la multiplicidad de estilos y planos del género novelesco se acercan los investigadores de la técnica de «encuadramiento» («Ramenerzählung») en la prosa artística, y del papel de narrador en la épica (Käte FRIEDEMANN, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, 1910, Leipzig); pero en el plano estilístico no ha sido estudiado este problema.

La situación cambió a comienzos de los años veinte de nuestro siglo: aparecieron numerosos trabajos acerca de la estilística de algunos novelistas y de algunas novelas. Muchos de estos trabajos eran ricos en observaciones valiosas[4]. Pero las particularidades del lenguaje novelesco, specificum estilístico del género novelesco, siguió sin aclararse. Es más: el problema mismo de ese specificum no ha sido abordado con todo rigor hasta ahora. Podemos observar cinco maneras de abordar estilísticamente el lenguaje novelesco: 1) se analizan sólo las partes del autor en la novela, es decir, sólo el discurso directo del autor (más o menos correctamente evidenciado), desde el punto de vista de la plasticidad y de la expresividad poéticas directas, corrientes (metáforas, comparaciones, selección lexicológica); 2) el análisis estilístico de la novela, como conjunto artístico, es sustituido por una descripción lingüística neutral del lenguaje del novelista[5]; 3) se eligen del lenguaje del novelista los elementos característicos de la tendencia artístico-literaria en la que se incluye al novelista respectivo (romanticismo, naturalismo, impresionismo, etc.)[6]; 4) en el lenguaje de la novela se busca la expresión de la individualidad del autor, es decir, se analiza como estilo individual del novelista respectivo[7]; 5) la novela es examinada como género retórico, y sus procedimientos se analizan desde el punto de vista de su eficiencia retórica[8].

Todos esos tipos de análisis estilístico, hacen abstracción, en mayor o menor medida, de las particularidades del género novelesco, de las condiciones específicas de la vida de la palabra en la novela. No toman el lenguaje y el estilo del novelista como el lenguaje y el estilo de la *novela*, sino como expresión de una determinada individualidad artística, como el estilo de una determinada corriente, o, finalmente, como fenómeno del lenguaje

[4] Tiene especial valor el trabajo de H. Hatzfeld, «Don-Quijote als Wortkunstwerk». 1927, Leipzig-Berlín.

[5] Así es, por ejemplo, el libro de L. Sainéan (en rumano, L. Şăineanu), *La langue de Rabelais*, v. I, 1922; v. II, 1923, París.

[6] Así es, por ejemplo, el libro de G. Loesch, *Die impressionistische Syntax der Goncourts* 1919, Nuremberg.

[7] Así son los trabajos sobre el estilo, de los discípulos de Vossler; hay que destacar especialmente los de Leo Spitzer, valiosos por sus observaciones acerca del estilo de Charles-Louis Philippe, Charles Péguy y Marcel Proust, reunidos en el volumen *Stilstudien* (B. II, «Stilsprachen», 1928).

[8] Este punto de vista es sostenido por V. V. Vinográdov en su libro *Sobre la prosa artística* (1930, M-L). Citado *supra*.

poético general. En todos esos casos, la individualidad artística del autor, la corriente literaria, los rasgos generales del lenguaje poético y los rasgos del lenguaje literario de una determinada época, nos impiden ver el género mismo, con sus exigencias específicas hacia el lenguaje, y las posibilidades especiales que le ofrece. En consecuencia, en la mayoría de los trabajos acerca de la novela, las variantes estilísticas relativamente poco importantes —individuales o características de la corriente literaria respectiva— nos ocultan por completo las grandes líneas estilísticas, determinadas por la evolución de la novela como género específico. Pero, en las condiciones de la novela, la palabra tiene una existencia completamente especial, que no puede ser entendida desde el punto de vista de las categorías estilísticas formadas sobre la base de los géneros poéticos, en el sentido estrecho de la palabra.

Las diferencias de la novela y de algunas formas cercanas a ella con todos los demás géneros —géneros poéticos en sentido estricto de la palabra— son tan esenciales y categóricas, que está condenado al fracaso todo intento de extender a la novela los conceptos y normas de la expresividad *poética*. Aunque la expresividad poética en sentido restringido, exista en la novela (principalmente en la palabra directa del autor), tiene para la novela una importancia secundaria. Es más, esa plasticidad directa adquiere en la novela, con mucha frecuencia, funciones completamente especiales, indirectas. He aquí, por ejemplo, como caracteriza Pushkin la poesía de Lensky:

> Cantaba al amor, obediente al amor,
> Y su canción era clara
> Como los pensamientos de la cándida doncella
> Como el sueño del pequeñín, como la luna...

(sigue el desarrollo de la última comparación).

Las imágenes poéticas (exactamente, las comparaciones metafóricas) expresadas en la «canción» de Lensky, no tienen aquí ninguna significación poética directa. No pueden ser interpretadas como imágenes poéticas espontáneas de Pushkin mismo (aunque, formalmente, la caracterización esté hecha por el autor). Aquí la «canción» de Lensky se caracteriza a sí misma, en su lenguaje, en su modo poético propio. La caracterización directa que hace Pushkin de la «canción» de Lensky —esa caracterización existe en la novela— suena totalmente de otra manera:

> así escribía, *brumosa y lánguidamente*...

En los cuatro versos citados más arriba suena la canción de Lensky mismo, su voz, su estilo poético; pero a su vez están impregnados de acentos paródicos-irónicos del autor; por eso no están separados del discurso del autor ni compositiva ni gramaticalmente. Tenemos ante nosotros la *imagen* de la canción de Lensky, pero no la poética, en sentido estrecho, sino una imagen típicamente *novelesca:* esa es la imagen de un lenguaje ajeno, y en el caso respectivo, la imagen de un estilo poético ajeno (sentimental-romántico). Pero las metáforas poéticas de estos versos («como el sueño del pequeñín, como la luna», etc.) no constituyen en ningún caso *medios primarios de representación* (como lo hubieran sido en la canción seria, directa, de Lensky mismo); ellas mismas se convierten aquí en *objeto de la representación,* exactamente, de la representación de la estilización paródica. Esa imagen novelesca del *estilo ajeno* (con las metáforas directas que entran en él), está puesta entre comillas entonativas (exactamente, entre comillas irónico-paródicas) en el sistema del discurso director del autor (que nosotros postulamos). Si eliminamos esas comillas entonativas y queremos percibir las metáforas utilizadas en este caso como medios directos de expresión del autor mismo, destruiremos la imagen novelesca del estilo ajeno, es decir, precisamente, la imagen creada aquí por Pushkin como novelista. El lenguaje poético de Lensky está muy lejos de la palabra directa del autor mismo que postulamos nosotros: sirve sólo como objeto de representación (casi como una cosa) al tiempo que el autor mismo se encuentra casi por completo fuera del lenguaje de Lenski (sólo sus acentos irónico-paródicos se incorporan a ese «lenguaje ajeno»).

Pero, he aquí otro ejemplo de *Oneguin:*

> El que ha vivido y pensado, no puede,
> En el alma, no despreciar a la gente;
> A quien ha sentido, le desasosiega
> El fantasma de los días que no volverán:
> Ya no existen para él los embelesos,
> De él es la serpiente de los recuerdos,
> El arrepentimiento lo corroe.

Se podría pensar que tenemos ante nosotros una sentencia poética directa del autor mismo. Pero ya los siguientes versos:

> Todo eso da a menudo
> mucha gracia a la conversación,

(del autor convencional con Oneguin) arrojan una ligera sombra objetiva sobre esa sentencia. Aunque forma parte del habla del autor está construida en el marco de acción de la voz de Oneguin, en el estilo de Oneguin. De nuevo tenemos ante nosotros la imagen novelesca de un estilo ajeno. Sin embargo, está construida un poco de otra manera. Todas las imágenes de este fragmento son objeto de representación: están representadas como estilo de Oneguin, como su concepción del mundo. En ese sentido, son similares a las imágenes de la sentencia citada, que son objeto de representación, expresan, al mismo tiempo, con más exactitud, la idea del autor, ya que el autor es solidario con ella en medida considerable, aunque reconoce la limitación e imperfección de la concepción y del estilo de Oneguin, de inspiraciones byronianas. De esta manera, el autor, (es decir, la palabra directa del autor postulada por nosotros) se encuentra mucho más cerca del «lenguaje» de Oneguin que del «lenguaje» de Lensky: no sólo no se encuentra ya fuera de ese lenguaje, sino que está dentro; no sólo representa ese «lenguaje» sino que, en cierta medida, habla incluso en ese «lenguaje». El héroe se encuentra en la zona de una posible conversación con el autor, en la zona de *contacto dialogístico.* El autor ve la limitación y la imperfección del lenguaje y de la concepción de Oneguin, todavía de moda; ve su fisonomía cómica, artificial y distanciada («Moscovita con capa haroldiana», «Léxico repleto de palabras de moda», «¿Acaso no es él mismo una parodia?»); pero, al mismo tiempo, sólo puede expresar toda una serie de ideas y observaciones importantes mediante ese «lenguaje», pese a que éste, en su conjunto, está abocado históricamente a la desaparición. Esa imagen de un lenguaje-concepción ajeno, que está representado y representa al mismo tiempo, es especialmente típica de la novela; a ese tipo pertenecen, precisamente, las grandes imágenes novelescas (por ejemplo, la imagen de Don Quijote). Los procedimientos expresivos poéticos directos (en sentido estrecho), de representación, incorporados a la estructura de tal imagen, conservan su significación directa, pero están, al mismo tiempo, «tomados con reserva», «exteriorizados», están mostrados en su relatividad, limitación e imperfección históricas; son en la novela, por decirlo así, autocríticos. Esclarecen el mundo y al mismo tiempo, son esclarecidos ellos. De la misma manera que el hombre no cabe por entero en su situación concreta, tampoco el mundo cabe en la palabra que lo representa; todo estilo es limitado: hay que utilizarlo con reservas.

Cuando representa la imagen «reservada y comunicante» del «lenguaje» de Oneguin (lenguaje que expresa una orientación-concepción), el autor no es neutral con respecto a esa imagen: en cierta medida, polemiza con ese lenguaje, le responde, lo acepta con reservas en ciertos aspectos, lo interroga, lo escucha con atención; pero, a la vez, lo ridiculiza, lo caricaturiza, etc.; con otras palabras, el autor se halla en relación dialogística con el lenguaje de Oneguin; el autor *conversa* realmente con Oneguin, y esa conversación es el momento constitutivo esencial, tanto de todo el estilo novelesco como de la imagen del lenguaje de Oneguin. El autor representa ese lenguaje conversando con él; la conversación entra dentro de la imagen del lenguaje, dialogiza esa imagen desde dentro. Y así son todas las imágenes novelescas principales: son imágenes, dialogizadas interiormente, de los lenguajes, estilos y concepciones ajenas (inseparables de la realización lingüística y estilística concreta). Las teorías actuales sobre la expresividad poética se manifiestan completamente impotentes ante el análisis de esas imágenes de los lenguajes dialogizadas interiormente.

Al analizar *Eugenio Oneguin*, se puede constatar, sin dificultad alguna, que existe también, junto a las imágenes del lenguaje de Oneguin y de Lensky, la complejísima y profunda imagen del lenguaje de Tatiana, en cuya base se halla una original combinación, dialogizada interiormente, entre el lenguaje soñador y sentimental, richardsoniano, de la «señorita provinciana», y el lenguaje popular de los cuentos del ama de cría y de las narracciones acerca de la vida corriente, de las canciones campesinas, de los sortilegios, etc. Lo que hay de limitado y casi ridículo, de anticuado, en ese lenguaje, se combina con la autenticidad directa, y especialmente grave, del lenguaje popular. El autor no sólo representa ese lenguaje, sino que también habla en él intensamente. Las partes importantes de la novela están presentadas en la zona de la voz de Tatiana (esa zona, así como las zonas de otros personajes, no está aislada en el discurso del autor, ni compositiva ni sintácticamente, es una zona puramente estilística).

Junto a las zonas de los personajes que ocupan en la novela una parte considerable del discurso del autor, encontramos en Oneguin diversas estilizaciones paródicas, propias de diferentes tendencias y géneros de los lenguajes de la época (por ejemplo, la parodia del preámbulo épico neoclásico, los epitafios paródicos, etc.). Tampoco las digresiones líricas del autor carecen de momentos paródicos estilizantes, o paródico polémicos, que, en cierta

medida, entran en las zonas de los personajes. De esta manera, las digresiones líricas de la novela difieren radicalmente, desde el punto de vista estilístico, de la lírica directa de Pushkin. Estas no son la lírica, sino imágenes novelescas de la lírica (y del poeta-lírico). En consecuencia, a la luz de un análisis atento, casi toda la novela se desintegra en imágenes de lenguajes, ligadas entre sí y al autor mediante originales relaciones dialogísticas. Estos lenguajes son, básicamente, variantes corrientes de las tendencias, de los géneros, del lenguaje literario de la época, del lenguaje que se halla en proceso de formación y en constante innovación. Todos esos lenguajes, con todos sus medios directos de expresión, se transforman aquí en objeto de la representación, están presentados con imágenes de los lenguajes; características imágenes típicas, limitadas, y, a veces, casi ridículas. Pero, al mismo tiempo, los lenguajes representados, representan ellos mismos en una medida importante. El autor participa en la novela (es omnipresente en ella) casi sin utilizar su propia lengua directa. El lenguaje de la novela es un sistema de lenguajes que se iluminan recíprocamente de manera dialogística. No puede ser descrito y analizado como un solo y único lenguaje.

Me detendré en un ejemplo más. He aquí cuatro fragmentos extraídos de diferentes capítulos de *Oneguin:*

1) Так думал молодой повеса...
2) ...Младой певец
Нашел безвременный конец!..
3) *Пою приятеля младого*
И множество его причуд...
4) Что ж, если вашим пистолетом
Сражен приятель молодой*.

Observamos aquí, en dos casos la forma eslava eclesiástica младой (joven), y en otros dos casos la forma rusa de vocalismo íntegro молодой. ¿Podemos acaso afirmar que ambas formas pertenecen al mismo lenguaje y al mismo estilo del autor, y que se

* 1) Así pensaba el joven calavera...
2) ...¡El joven poeta
Halló prematuramente su fin!...
3) Canto *a mi joven amigo*
Y a todas sus fantasías...
4) Pues, si con vuestra pistola
habéis acabado con el joven amigo...

elige una u otra, por decirlo así, «por consideraciones de métrica»? Tal afirmación sería, sin duda, absurda. Y, sin embargo, se trata en los cuatro casos del discurso del autor. Pero el análisis nos convence de que esas formas pertenecen a diferentes sistemas estilísticos de la novela.

Las palabras младой певец (joven poeta) del segundo fragmento están situadas en la zona de Lenski, vienen dadas en su estilo; es decir, en el estilo un tanto arcaizado del romanticismo sentimental. Tenemos que decir que también las palabras (cantar) y певец (cantante), en el sentido de «escribir versos» y «poeta», son utilizadas por Pushkin en la zona de Lenski, o en otras zonas paródicas y objetivadas (el mismo Pushkin dice, en su propio lenguaje, sobre Lenski: «así escribía...»). La escena de duelo y el «llanto» por Lenski («Amigos míos, lloráis al poeta...», etc.) están construidos en gran parte en la zona de Lenski, en su estilo poético; pero interviene constantemente la voz realista y lúcida del autor; la partitura de esta parte de la novela es bastante compleja, y muy interesante.

Las palabras «canto a mi joven amigo» (tercer fragmento) forman parte de la parodia del preámbulo épico neoclásico. La combinación, carente de estilo, de la palabra elevada y arcaica младой con la banal приятель (amigo) se explica por las exigencias del travestismo paródico.

Las palabras молодой повеса (joven calavera) y приятель молодой (joven amigo) están situadas en el plano del discurso directo del autor, en el espíritu del estilo familiar-oral de la lengua literaria de la época.

Así, las diferentes formas lingüísticas y estilísticas pertenecen a diferentes sistemas del lenguaje de la novela. Si suprimiéramos todas las comillas entonativas, todas las subdivisiones de voces y de estilos, y las distancias entre los «lenguajes» representados y la palabra directa del autor, obtendríamos un conglomerado de formas lingüísticas y estilísticas heterogéneas, carente de estilo, y absurdo. El lenguaje de la novela no puede ser situado en un solo plano, ni desarrollado en una sola dirección. Es un sistema de planos que se entrecruzan. En Oneguin, casi ninguna palabra es una palabra directa de Pushkin, en el sentido indiscutible que lo son, por ejemplo, las palabras en su lírica y en sus poemas. Por eso no existe en la novela un lenguaje único y un estilo único. Al mismo tiempo, existe un centro lingüístico (verbal-ideológico) de la novela. El autor (en calidad de creador del conjunto novelesco) no

puede ser encontrado en ninguno de los planos del lenguaje: se encuentra en el centro organizador de la intersección de los planos; y esos diferentes planos se encuentran a distancias del centro del autor.

Belinski ha llamado a la novela de Pushkin «enciclopedia de la vida rusa». Pero no es una enciclopedia muda de objetos usuales. La vida rusa se expresa aquí a través de todas sus voces, a través de todos los lenguajes y estilos de la época. La lengua literaria no es presentada en la novela como una lengua unitaria, definitivamente formada e indiscutible, sino, precisamente, en la diversidad viva de los lenguajes, en su proceso de formación y renovación. El lenguaje del autor tiende a superar el «literaturismo» superficial de los estilos envejecidos, en camino de desaparición, y de los lenguajes de las tendencias literarias de moda, renovándose a cuenta de los elementos esenciales del habla popular (pero no a cuenta de lenguajes rudimentarios y vulgares).

La novela de Pushkin es una autocrítica del lenguaje literario de la época, realizada mediante el esclarecimiento recíproco de las variantes principales de las tendencias, los géneros y las costumbres. Pero, naturalmente, no se trata de un esclarecimiento lingüístico abstracto: las imágenes de los lenguajes son inseparables de las imágenes de las concepciones, y de sus portadores vivos: la gente que piensa, habla y actúa en un ambiente histórico y social concreto. Desde el punto de vista estilístico, tenemos ante nosotros un sistema complejo de imágenes de los lenguajes de la época, ceñido por el movimiento dialogístico unitario: a su vez, los «lenguajes» aislados están situados a diferentes distancias del centro artístico ideológico unificador de la novela.

La estructura estilística de *Eugenio Oneguin* es típica de toda auténtica novela. En mayor o menor medida, toda la novela es un sistema dialogizado de imágenes de los «lenguajes», de los estilos, de las conciencias, concretas e inseparables, del lenguaje. En la novela, el lenguaje no sólo sirve para representar, sino también de objeto de la representación. La palabra novelesca es siempre autocrítica.

Con esto, la novela se diferencia radicalmente de todos los géneros directos: del poema épico, de la lírica, del drama —en sentido estricto—. Todos los medios directos de expresión de esos géneros, y los géneros mismos, se convierten, al incorporarse a la novela, en objeto de la representación. En las condiciones de la novela, toda palabra directa —épica, lírica, estrictamente dramá-

tica— se objetiva en mayor o menor medida; se convierte ella misma en una imagen limitada, y, con mucha frecuencia, ridícula en su limitación.

Las imágenes específicas de los lenguajes y estilos, la organización de esas imágenes, su tipología (son muy variadas), la combinación de imágenes de los lenguajes en el conjunto de la novela, las transferencias y modificaciones de los lenguajes y voces, y sus interrelaciones dialógicas, son los problemas esenciales de la estilística de la novela.

La estilística de los géneros directos, de la palabra poética directa, no nos aporta apenas nada a la solución de estos problemas.

Hablamos de palabra novelesca porque sólo en la novela esa palabra puede revelar todas sus posibilidades específicas y alcanzar auténtica profundidad. Sin embargo, la novela es un género relativamente tardío. En cambio, la palabra indirecta, es decir, la palabra ajena representada, el lenguaje ajeno puesto entre comillas entonativas, tiene una gran antigüedad: la encontramos en fases muy tempranas de la literatura. Es más: antes de la aparición de la novela nos encontramos con un rico universo de variadas formas que transmiten, remedan, representan bajo diferentes puntos de vista, la palabra ajena, el habla ajena y el lenguaje ajeno, entre los cuales están también los lenguajes de los géneros directos. Esas formas variadas prepararon la novela mucho antes de su aparición. La palabra novelesca ha tenido una larga prehistoria, que se pierde en la profundidad de los siglos y milenios. Se ha formado y madurado en los géneros orales familiares —poco estudiados— del lenguaje popular hablado, así como en algunos géneros folclóricos y literarios inferiores. En su proceso de aparición y evolución temprana, la palabra novelesca reflejaba la antigua lucha entre las tribus, pueblos, culturas, y lenguas: está llena de ecos de esa lucha. De hecho, siempre ha evolucionado en la frontera entre culturas y lenguas. La prehistoria de la palabra novelesca es muy interesante, y posee un dramatismo específico.

En la prehistoria de la palabra novelesca se puede observar la acción de múltiples, y con frecuencia muy heterogéneos, factores. Desde nuestro punto de vista, dos de entre ellos son los más importantes: uno es la *risa*, y el otro *el plurilingüismo*. La risa ha organizado las formas más antiguas de representación del lenguaje, que no eran otra cosa, al principio, que la *ridiculización* del lenguaje ajeno y de la palabra directa ajena. El plurilingüismo, y ligada a él *la recíproca iluminación de los lenguajes*, han elevado

esas formas hasta un nuevo escalón artístico-ideológico, en donde ha sido posible la aparición del género novelesco.

A estos dos factores de la prehistoria de la palabra novelesca está dedicado el presente artículo.

II

Una de las formas más antiguas y generalizadas de representación de la palabra directa ajena es la *parodia*. ¿En qué consiste la especificidad de la forma paródica?

Veamos, por ejemplo, los *sonetos* paródicos con que se abre *Don Quijote*. Aunque como sonetos están compuestos irreprochablemente, en ningún caso los podemos adscribir al género soneto. Constituyen en este caso una parte de la novela; pero, ni aun aislado, ningún soneto paródico pertenece al género soneto. En el soneto paródico, la forma de soneto no constituye un género; es decir, no es la forma de un conjunto, sino el *objeto de la representación;* el soneto es aquí el *héroe de la parodia*. En la parodia de soneto tenemos que reconocer al soneto, su forma, su estilo específico, su manera de ver, de seleccionar y de valorar el mundo, su concepción de soneto, por decirlo así. La parodia puede representar y también ridiculizar mejor o peor esos rasgos del soneto, con mayor profundidad, o con mayor superficialidad. Pero, en cualquier caso, no tenemos ante nosotros un soneto, sino la *imagen del soneto*.

Por las mismas razones, en ningún caso puede adscribirse el poema paródico *El combate de los ratones* y *las ranas*, al género poemático. Es la *imagen del estilo homérico*. Ese estilo, precisamente, es el auténtico héroe de la obra. Lo mismo tenemos también que decir acerca del *Virgile travesti*, de Scarron. No se puede adscribir al género sermón los *Sermons joyeux* del siglo XV, o al género de plegaria las parodias del *Pater noster* o del *Ave Maria*, etcétera.

Todas estas parodias de géneros y estilos (de «lenguajes») forman parte del variado universo de las formas verbales que ridiculizan la sombría palabra directa, independientemente de las variedades de sus géneros. Ese universo es muy rico; mucho más rico de lo que, generalmente, se acostumbra a creer. El carácter mismo y los medios de ridiculización son muy variados; no se agotan en

la parodización y transformación en sentido estrecho. Esos medios de ridiculización de la palabra directa están muy poco estudiados todavía. Algunas ideas generales acerca de la literatura paródica se han formado en la ciencia, sobre la base de estudios de formas tardías de parodia literaria, como la *Eneida*, de Scarron, o en *El tenedor fatal*, de Platen; es decir, de formas pobres, superficiales y muy poco importantes desde el punto de vista histórico. Tales ideas, empobrecidas y limitadas, acerca del carácter paródico-transformista de la palabra, se aplican luego al riquísimo y variado universo de la creación paródica de la antigüedad.

La importancia de las formas paródico-transformistas es muy grande en el arte universal de la palabra. He aquí algunos datos que confirman su riqueza y especial significación.

Detengámonos antes que nada en la antigüedad. La literatura antigua tardía, llamada literatura «de erudición» —Aulo Gelio, Plutarco (En *Moralia*), Macrobio y especialmente Ateneo—, nos ofrece indicios bastante ricos que nos permiten juzgar acerca del volumen y el carácter especial de la creación paródico-transformista en la antigüedad. Las observaciones, citas, referencias y alusiones de esos eruditos, completan substancialmente el material dispar y ocasional de la auténtica creación cómica de la antigüedad que ha llegado hasta nosotros.

Los trabajos de investigadores tales como Dieterich, Reich, Cornford y otros, nos han preparado para una valoración más justa del papel y la significación de las formas paródico-transformistas de la literatura de la antigüedad.

Estamos convencidos de que, prácticamente, no ha existido ningún género directo estricto, ningún tipo de palabra directa —artística, retórica, filosófica, religiosa, corriente— que no haya tenido su doble paródico transformista, su *contre-partie* cómico-irónica. Al mismo tiempo, esos dobles paródicos, y reflejos cómicos, de la palabra directa, estaban, en una serie de casos, tan consagrados y canonizados por la tradición como sus elevados prototipos.

Abordaré el problema del llamado «cuarto drama», es decir, del drama satírico. Este drama, que sigue a la trilogía trágica, abordaba, en la mayoría de los casos, los mismos motivos temático-mitológicos que la trilogía que le precedía. De esta manera, era la *contre-partie* especial, paródico-transformista, dé la elaboración trágica del mito respectivo: presentaba el mismo mito bajo otro aspecto.

Esas contraelaboraciones paródico-transformistas de los grandes mitos nacionales estaban tan legitimadas y canonizadas como su elaboración trágica directa. Todos los trágicos —Frínico, Sófocles, Eurípides— eran también autores de dramas satíricos; y el más perseverante de ellos, Esquilo, epopte de los misterios eleusinos, era considerado por los griegos el mayor maestro del drama satírico. Por los fragmentos del drama satírico de Esquilo «El coleccionista de huesos», observamos que en este drama se hacía una representación paródico-transformista de los acontecimientos y héroes de la guerra de Troya; precisamente, el episodio de la disputa de Ulises con Aquiles y Diomedes, cuando había sido arrojado a la cabeza de Ulises un orinal apestoso.

Es necesario señalar que la imagen de «Ulises cómico», que constituye un transformismo paródico de su elevada figura épico-trágica, ha sido una de las imágenes más populares del drama satírico, de la farsa dórica antigua, de la comedia prearistofánica, de una serie de pequeñas epopeyas cómicas, discursos y disputas paródicas, en que tan rico era el arte cómico antiguo (especialmente en Italia del sur y Sicilia). Es significativo el papel especial que jugó en la imagen de «Ulises cómico» el motivo de la locura: como se sabe, Ulises se puso un gorro *(pileus)* de bufón, de tonto, y unció juntos a su arado a un caballo y a un toro, simulando la locura para evitar su participación en la guerra. El motivo de la locura transfería la figura de Ulises del elevado plano directo al plano cómico y paródico[9].

Pero la figura más popular del drama satírico y de otras formas de la palabra paródico-transformista era la figura de «Hércules cómico». Hércules, el forzudo e ingenuo criado del débil, miedoso e hipócrita rey Euristeo. El Hércules que ha vencido en combate a la muerte y ha bajado al reino de ultratumba, el Hércules monstruoso comilón, jovial, bebedor y pendenciero, y, especialmente, el Hércules loco, son los motivos que han determinado el aspecto cómico de esta figura. La fuerza y el heroísmo se conservan en ese aspecto cómico, pero están combinados con la risa y las imágenes de la vida material terrenal.

La figura cómica de Hércules fue especialmente popular, no sólo en Grecia sino también en Roma y más tarde en Bizancio (en donde se convirtió en una de las figuras centrales del teatro de marionetas). Hasta hace poco, esta figura estaba viva en el tea-

---

[9] Véase J. SCHMIDT, *Ulixes comicus.*

tro turco de sombras (Karagöz). Hércules cómico es una de las hondas figuras populares del heroísmo jovial y simple, que han tenido una grandísima influencia en toda la literatura universal.

El «cuarto drama», que completa *indispensablemente* la trilogía trágica, y figuras tales como «Ulixes comicus» y «Hércules cómico», muestran que la conciencia literaria de los griegos no encontraba profanación blasfema alguna en las elaboraciones paródico-transformistas del mito nacional. Es significativo el hecho de que los griegos no se recataran en absoluto de atribuir a Homero mismo la paternidad de la obra paródica «El combate de los ratones y las ranas». También se atribuía a Homero la obra (poema) cómica sobre Margites el Tonto. Todo género directo, toda palabra directa —épica, trágica, lírica, filosófica— puede y debe convertirse en objeto de representación, de «imitación» paródico-transformista. Esa imitación aleja, de alguna manera, la palabra del objeto; separa a ambos, demostrando que la respectiva palabra de un género —épica o trágica— es unilateral, limitada, no agota el objeto; la parodización impone la revelación de aquellos aspectos del objeto que no se encundran en el género y estilo respectivos. La creación paródica introduce el permanente correctivo de la risa y de la crítica en la seriedad unilateral de la elevada palabra directa; el correctivo de la realidad, que siempre es más rica, más sustancial y, lo que es básico, tan *contradictoria y plurilingüe* que puede abarcar al género elevado y directo. Los géneros elevados son monotonales, al tiempo que el «cuarto drama» y los géneros de la misma familia mantienen la antigua bitonalidad de la palabra. La parodia antigua carece de negación nihilista. Pues los héroes no son los parodiados; no se parodia la guerra de Troya ni a los participantes en ella, sino su heroización épica; no se parodia a Hércules ni sus hazañas, sino su heroización trágica. El género mismo, el estilo y el lenguaje, están puestos entre comillas burlescas-alegres, sobre el trasfondo de la realidad contradictoria, que no cabe en los límites de estos. La palabra seria directa, que se ha convertido en imagen cómica de la palabra, se revela con todas sus limitaciones e imperfecciones; pero en ningún caso se devalúa. Por eso podían pensar que Homero mismo había escrito una parodia al estilo homérico.

La literatura romana ofrece material suplementario para esclarecer el problema del «cuarto drama». En Roma, las funciones de éste las desempeñaban las atelanas literarias. A partir de la época de Sila, cuando las atelanas adquirieron elaboración literaria y un

texto definitivo, comenzaron a ser interpretadas en el exodium, después de la representación de la tragedia. De esta manera, las atelanas de Pomponio y Novio se interpretaban después de las tragedias de Accio. Entre atelanas y tragedias existe una correspondencia muy estrecha. En el campo de la novela, la exigencia de homogeneidad del material serio y del cómico tenía un carácter más estricto y sistemático que en Grecia. Más tarde, en lugar de atelanas, se interpretaban mimos en el exodium de la tragedia: con toda probabilidad, también estos transformaban el material de la tragedia que les precedía.

La tendencia a acompañar toda la elaboración trágica (en general seria) del material de una elaboración cómica (paródica) paralela, se ha reflejado también, entre los romanos, en las artes plásticas. Por ejemplo, en los llamados «dísticos consulares», generalmente se representaban a la izquierda escenas cómicas con máscaras grotescas, y, a la derecha, escenas trágicas. Una disposición análoga la observamos también en la pintura mural pompeyana. Dieterich, que ha utilizado la pintura pompeyana para resolver el problema de las formas cómicas antiguas, describe, por ejemplo, dos frescos semejantes, situados uno frente a otro: en uno está representada Andrómeda salvada por Perseo; en la opuesta, una mujer desnuda que se baña en un estanque, y cuyo cuerpo está rodeado por una serpiente: en su ayuda corren unos campesinos con palos y piedras[10]. Este es un evidente transformismo paródico de la primera escena mitológica. El argumento del mito es transferido a una realidad puramente prosaica; Perseo mismo es sustituido por campesinos con armas rudimentarias (compárese: el universo caballeresco de Don Quijote traducido al lenguaje de Sancho).

Por una serie de fuentes, particularmente del libro XIV de Ateneo, sabemos de la existencia de un amplio universo de formas paródicas muy diversas; nos enteramos, por ejemplo, de espectáculos de falóforos y deikelistos, que, por un lado, transformaban los mitos nacionales y locales, y, por el otro, imitaban «lenguajes» típicos y específicos del habla de médicos extranjeros, alcahuetes, hetairas, campesinos, esclavos, etc. Especialmente rico y variado era el arte paródico-transformista de la Italia del sur. Allí florecieron los juegos y adivinanzas paródicas burlescas, discursos

[10] Véase A. Dieterich, *Pulcinella. Pompeyanische Wandbilder und römische Satyrspiele.* Leipzig, 1897, S. 131.

paródicos forenses y sapienciales; allí florecieron los diálogos paródicos (agonos), una de cuyas variantes formaba parte de la comedia griega. La palabra tiene aquí una vida totalmente distinta a la de los elevados géneros directos de Grecia.

Recordaremos que el mimo más primitivo, es decir, el actor ambulante de más bajo nivel, había de tener siempre dos aptitudes profesionales mínimas: saber imitar las voces de pájaros y animales, así como el habla, la mímica y la gesticulación del esclavo, el campesino, el alcahuete, el magistrado pedante y el extranjero. Así es, incluso hoy día, el actor-imitador de barraca, de feria.

El universo de la cultura cómica romana no era menos rico y variado que el griego. Es especialmente característica de Roma la permanente vitalidad de las ridiculizaciones rituales. Son muy conocidas las admitidas ridiculizaciones rituales a que sometían los soldados al caudillo triunfador; es conocida la risa ritual de los romanos en los entierros; la aceptada libertad de la risa mímica; y no es necesario insistir en las saturnalias. Más importante que las raíces rituales de esa risa, es aquí para nosotros su producción literarioartística, el papel de la risa romana en los destinos de la palabra. La risa ha mostrado ser una de las creaciones de Roma tan hondamente productiva y perenne como el derecho romano. Esa risa ha atravesado el espesor de la sombría seriedad medieval para fertilizar las más grandes creaciones de la literatura renacentista; también continúa teniendo resonancia hoy día, en una serie de fenómenos de la creación literaria europea.

La conciencia literaria-artística de los romanos no podía concebir una forma seria sin su equivalente cómico. La forma directa, seria, parecía tan sólo un fragmento, tan sólo la mitad del conjunto; la plenitud del conjunto sólo se restablecía después de añadir una *contre-partie* cómica de la forma respectiva. Todo lo que fuese serio, tenia que tener, y tenía, su doble cómico. Así como en las saturnalias el bufón doblaba al rey y el esclavo al amo, de la misma manera se creaban dobles cómicos en todas las formas de la cultura y de la literatura. Por eso, la literatura romana —especialmente, la baja, la popular— ha creado un número inmenso de formas paródicas, que invadían los mimos, las sátiras, los epigramas, las conversaciones durante la comida, los géneros retóricos, las cartas y diversas manifestaciones de la creación cómica inferior, popular. La tradición oral (predominantemente) transmitió a la Edad Media muchas de esas formas, transmitió el estilo mismo y la valiente consecuencia de la parodia romana. Las

culturas europeas han aprendido de los romanos a reír y a ridiculizar. Pero la colosal herencia cómica de Roma ha llegado hasta nosotros, a través de la tradición escrita, en proporciones escasísimas: las gentes de las que dependía la transmisión de esa herencia, eran *agelastos*: escogían la palabra seria y rechazaban, como profanación, el reflejo cómico de la misma: por ejemplo, las numerosas parodias de Virgilio.

De esta manera, la antigüedad creó, junto a los grandes ejemplos de los géneros directos y de la palabra directa incondicional, todo un rico universo de formas de lo más diverso, de tipos y variantes de la palabra indirecta, paródico-transformista, tomada con reservas. Nuestro término «palabra paródico-transformista» no expresa ni de lejos, como es natural, toda la riqueza de tipos, variantes y matices de la palabra cómica. Pero, ¿en dónde estriba la unidad de todas esas diversas formas cómicas, y qué relación tienen con la novela?

Algunas de las formas de la creación paródico-transformista reproducen directamente las formas de los géneros parodiados: poemas paródicos, tragedias paródicas (por ejemplo, *Tragopodagra*, de Luciano), los discursos forenses paródicos, etc. Son parodias y transformaciones en sentido estricto. En otros casos, encontramos formas específicas de géneros: drama satírico, comedia improvisada, sátira, diálogo sin argumento, etc. Los géneros paródicos, como ya hemos dicho, no petenecen a aquellos géneros que parodian; es decir, el poema paródico no es, en ningún caso, un poema. Tales géneros especiales de la palabra paródico-transformista, como los enumerados por nosotros, son inestables, imperfectos desde el punto de vista compositivo, carentes del esqueleto determinado y firme del género. En el campo de la antigüedad, la palabra paródico-transformista no contaba con ningún género que la pudiese albergar. Todas esas variadas formas paródico-transformistas constituían algo así como un universo aparte, fuera de los géneros o entre los géneros. Pero ese universo estaba unido, en primer lugar, por un objetivo común: crear un correctivo cómico y crítico de todos los géneros directos existentes, de todos los lenguajes, estilos y voces; obligar a ver, más allá de estos, otra realidad contradictoria, o inaprensible para ellos. La irreverencia de las formas novelescas venía preparada por dicha risa. En segundo lugar, a todas esas formas las unía un objeto común, que era siempre el lenguaje mismo en sus funciones directas, y que se convertía aquí en imagen del lenguaje, en imagen de

la palabra directa. En consecuencia, ese universo situado fuera de los géneros o entre los géneros, estaba interiormente unido y representaba, incluso, una unidad específica. Cada fenómeno aislado de tal universo —el diálogo paródico, una escena de costumbres, una escena bucólica cómica, etc.— constituye algo así como un fragmento de un conjunto unitario. Este conjunto lo imagino como una inmensa novela con multitud de géneros y estilos, implacablemente crítica, lúcidamente irónica, que refleja la plenitud de la diversidad de lenguajes y voces de la cultura, pueblo y época respectivos. En esa gran novela —espejo de la diversidad de lenguajes en proceso de formación—, toda palabra directa, especialmente la dominante, está reflejada, en cierta medida, como limitada, característica, típica; como palabra que está envejeciendo, muriéndose, que ha alcanzado madurez para ser sustituida y renovada. Y, realmente, a partir de ese amplio conjunto de palabras y voces reflejadas paródicamente, existían condiciones en la antigüedad, para la aparición de la novela como formación con multitud de estilos y variaciones; sin embargo, no logró incorporar ni utilizar todo el material preparado de imágenes del lenguaje. Me refiero a la «novela griega», a Apuleyo y Petronio. Probablemente el mundo antiguo no ha sido capaz de más.

Las formas paródico-transformistas estaban preparando la novela en una dirección muy importante, realmente decisiva. Libraban al objeto del dominio del lenguaje, en el que el objeto se había prendido como en una red; destruían la dominación despótica del mito sobre el lenguaje; liberaban a la conciencia del dominio de la palabra directa; destruían la severa reclusión de la conciencia en su palabra, en su lenguaje. Se creó esa distancia entre el lenguaje y la realidad, que constituía la condición indispensable para la creación de las auténticas formas realistas de la palabra.

Parodiando la palabra directa, el estilo directo; explorando sus fronteras, sus aspectos cómicos; revelando su fisonomía típica, característica, la conciencia lingüística se situaba *fuera* de tal palabra directa y de todos sus medios expresivos. Se creaba una nueva modalidad de trabajo creativo con el lenguaje: el creador aprendía a observarlo desde fuera, con otros ojos, desde el punto de vista de otro posible lenguaje y estilo. Pues, precisamente a la luz del otro lenguaje-estilo *posible*, es parodiado, transformado y ridiculizado el respectivo estilo directo. La conciencia creadora se encuentra como en la frontera entre las lenguas y los estilos. Se trata

de una posición completamente especial de la conciencia creadora frente al lenguaje. Aedos o rapsodas se sentían en su lenguaje, en su palabra de manera completamente distinta a la del creador de *El combate de los ratones y las ranas*, o de *Margites*.

El creador de la palabra directa —épica, trágica, lírica— tiene que ver con el objeto al que canta, representa y expresa, y con su propio lenguaje como medio único y suficientemente adecuado para la realización de su proyecto concreto y directo. Ese proyecto y su estructura temático-objetual son inseparables del lenguaje directo del creador: han nacido y madurado en ese lenguaje, en el mito nacional del que está impregnado ese lenguaje, en la tradición nacional. La posición y orientación de la conciencia paródico-transformista son otras: esa conciencia se orienta tanto hacia el objeto, como hacia la palabra ajena, parodia de ese objeto; palabra que, a su vez, se convierte en imagen en el curso de dicho proceso. Se crea la distancia entre el lenguaje y la realidad, del que ya hemos hablado. Tiene lugar la transformación del lenguaje, de dogma absoluto —tal y como aparece dentro de los límites de la reclusión y del monolingüismo estricto—, en hipótesis de trabajo para la comprensión y expresión de la realidad.

Pero esa transformación, en todo su rigor y plenitud, sólo puede realizarse con una determinada condición: la del fundamental *plurilingüismo*. Sólo el plurilingüismo libera por completo la conciencia del poder de su propio lenguaje y del mito lingüístico. Las formas paródico-transformistas florecen en las condiciones del plurilingüismo, y sólo entonces son capaces de elevarse a una altura ideológica completamente nueva.

La conciencia literaria romana era bilingüe. Los géneros latinos puramente nacionales, concebidos en las condiciones del monoligüismo, se marchitaron y no adquirieron forma literaria. La conciencia literaria creativa de los romanos elaboraba, de principio a fin, sobre el trasfondo de la lengua y de las formas griegas. Ya desde sus primeros pasos, la palabra literaria latina volvía la mirada hacia sí misma, a la luz de la palabra griega; se miraba *con los ojos* de la palabra griega; era, desde el comienzo mismo, una palabra de tipo estilizante, que miraba siempre hacia atrás; como si se recluyese entre comillas especiales, respetuosas-estilizantes.

La lengua latina literaria, en toda la diversidad de sus géneros, se formó a la luz de la lengua literaria griega. Su originalidad nacional, su propio pensamiento lingüístico específico, eran considerados de tal manera por la conciencia literaria creadora, que

hubieran sido imposibles en las condiciones del monolingüismo. Pues sólo se puede objetivar el propio lenguaje, su forma interna, la especificidad de su concepción del mundo, su *habitus* lingüístico específico, a la luz de otro lenguaje, un lenguaje ajeno pero casi igual de «propio» que la lengua materna.

U. Wilamowitz-Moellendorff escribe en su libro sobre Platón: «Sólo el conocimiento de una lengua portadora de *otro modo de pensar,* hace posible la correcta comprensión de la propia lengua...»[11]. No voy a continuar la cita. En ella se trata, en primer lugar, de una comprensión lingüística puramente cognitiva del propio lenguaje, comprensión que sólo se realiza a la luz de otro lenguaje, de un lenguaje ajeno; pero esta tesis se extiende también en igual medida a la comprensión del lenguaje desde el punto de vista literario, creador, en el proceso de la práctica artística. Es más, en el proceso de creación literaria, la recíproca puesta bajo luz con un lenguaje ajeno, ilumina y objetiva, precisamente el aspecto de la *«concepción del mundo»* del lenguaje propio (y del ajeno), su forma interna, su sistema específico de acentos valorativos. Para la conciencia literaria creadora, como es natural, no aparece, en la zona iluminada por el lenguaje ajeno, el sistema fonético del lenguaje propio, ni sus particularidades morfológicas, ni su léxico abstracto, sino, precisamente, lo que hace del lenguaje una concepción del mundo, concreta e intraducible por entero: *el estilo del lenguaje como conjunto.*

Para la conciencia literaria creadora bilingüe (así era, precisamente, la conciencia del romano-culto), el lenguaje en su conjunto (el suyo-materno y el suyo-ajeno) constituye un *estilo* concreto y no un sistema lingüístico abstracto. Era muy característica del romano culto la percepción del lenguaje entero, de abajo arriba, como estilo: una percepción algo fría y «exteriorizadora». Escribía y hablaba *estilizando,* y no sin un cierto extrañamiento frío de su propia lengua. Por eso, el carácter concreto y expresivo *directo* de la palabra literaria latina es siempre algo *convencional* (como lo es toda estilización). El elemento estilizador es propio de todos los grandes géneros directos de la literatura romana; existe también en una obra de los romanos tan grande como la *Eneida.*

Pero no se trata sólo del bilingüismo cultural de la Roma literaria. El trilingüismo es característico de los comienzos de la literatura romana. «Tres almas» vivían en el pecho de Eneas. Pero

[11] U. Wilamowitz-Moellendorff, *Platon,* v. 1, Berlín, 1920, S. 290.

también tres almas (tres lenguajes-culturas) vivían en el pecho de casi todos los iniciadores de la palabra literaria romana, de todos los traductores-estilizadores llegados a Roma desde el sur de Italia, donde se entrecruzaban las fronteras de tres lenguas y culturas: la griega, la osca y la romana. Italia del sur era el foco de una cultura específica, mixta e híbrida, y de formas literarias mixtas e híbridas. A este foco cultural trilingüe está ligada, esencialmente, la aparición de la literatura romana: nació en el proceso de puesta recíproca bajo luz de los tres lenguajes: del suyo-materno y de los dos suyos-ajenos.

Desde el punto de vista del plurilingüismo, Roma es sólo la última etapa del helenismo; etapa que finaliza con la transmisión del esencial plurilingüismo al mundo bárbaro de Europa, y con la creación del nuevo tipo de plurilingüismo medieval.

El helenismo ha creado para todos los pueblos bárbaros implicados en él una fortísima instancia de lenguas extranjeras. Esta instancia jugó un papel fatal para las formas directas nacionales de la palabra artística. Ahogó casi todos los brotes de la épica y la lírica nacionales, nacidos de la profundidad del monolingüismo opaco; transformó la palabra directa de los pueblos bárbaros —épica y lírica— en una palabra semiconvencional, semiestilizada. Pero, en cambio, favoreció el desarrollo excepcional de todas las formas de la palabra paródico-transformista. Sobre el terreno del helenismo y del helenismo romano fue posible la aparición de una distancia máxima entre el hablante (que crea) y su lenguaje, entre el lenguaje y el universo objetual-temático. Sólo en esas condiciones ha sido posible la vigorosa evolución de la risa romana.

Característico del helenismo es el plurilingüismo complejo. Oriente, con multitud de lenguas y culturas, con fronteras a culturas y lenguas antiguas en contacto con él, era, frente a la cultura griega, lo más alejado de un universo monolingüe ingenuo y pasivo. Oriente era, el mismo portador de un plurilingüismo antiguo y complejo. Por todo el mundo helenístico había centros dispersos, ciudades y colonias, en donde convivían directamente y se combinaban de manera original varias culturas y lenguajes. He ahí, por ejemplo, Samosata, patria de Luciano, que ha tenido un papel colosal en la historia de la novela europea. La población autóctona de Samosata estaba constituida por sirios que hablaban en arameo. El núcleo culto de la población de la ciudad hablaba y escribía en griego. La lengua oficial de la administración y de la cancillería era el latín; todos los funcionarios eran romanos; en la

ciudad estaba estacionada una legión romana. A través de Samosata pasaba una gran ruta (muy importante desde el punto de vista estratégico) por la que circulaban las lenguas de Mesopotamia, Persia e incluso la India. En ese punto de intersección de culturas y lenguas nació y se formó la conciencia cultural y lingüística de Luciano. Análogo fue también el medio cultural lingüístico del africano Apuleyo y de los creadores de las novelas griegas —en la mayoría de los casos, bárbaros helenizados.

Erwin Rohde, en su libro sobre la historia de la novela griega[12], analiza el proceso de descomposición, en el campo helenístico, del mito griego nacional; y, ligado a ese proceso, el de descomposición y disminución de las formas de la épica y del drama, sólo posibles en el campo unitario del mito nacional. Rohde no revela, sin embargo, el papel del plurilingüismo. Para él, la novela griega es producto de la descomposición de los grandes géneros directos. En parte, tiene razón: todo lo nuevo nace de la muerte de lo viejo. Pero Rohde no es dialéctico. No ve, precisamente, lo que es nuevo. Define casi correctamente la importancia del mito nacional unitario para la creación de las grandes formas de la épica, la lírica y el drama griegos. Pero el proceso de descomposición del mito nacional, fatal para los géneros helenos directos monolingües, resulta favorable para la aparición y evolución de un nuevo género literario: la palabra novelesca en prosa. El papel del plurilingüismo en ese proceso de muerte del mito y nacimiento de la lucidez novelesca, es especialmente grande. En el proceso de iluminación recíproca de lenguas y culturas, el lenguaje se convirtió en algo diferente, nuevo, se modificó su calidad: en lugar del universo lingüístico ptolomeico, cerrado, único y unitario, apareció el universo abierto galileano, con su multitud de lenguajes que se iluminaban recíprocamente.

Lamentablemente, sin embargo, la novela griega representa muy débilmente la palabra nueva de la conciencia plurilingüe. Esa novela sólo resolvió, de hecho, el problema del argumento (y esto parcialmente). Se creó un nuevo y gran género, *portador de otros muchos géneros*, que incluían también en sí todo tipo de diálogos, obras de teatro líricas, cartas, discursos, descripciones de países y ciudades, relatos, etc. O sea: una enciclopedia de géneros. Pero esa novela de muchos géneros tiene casi un sólo estilo. La palabra es aquí una palabra semiconvencional estilizada. La orientación es-

[12] Véase Erwin Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, 1876.

tilizadora hacia el lenguaje, característica de todo plurilingüismo, ha encontrado en ella brillante expresión. Pero también se encuentran en estas formas semiparódicas, transformistas, irónicas; existen, probablemente, más de las que reconocen los investigadores. Las fronteras entre la palabra semiestilizada y la semiparódica suelen ser muy inestables, ya que en la palabra estilizada basta subrayar un poco su convencionalidad para que adquiera un carácter de parodia y de suave ironía, para que se tome con reservas: de hecho, no soy yo el que lo dice; probablemente, yo lo hubiera dicho de otra manera. Pero en la novela griega casi no existen imágenes-lenguajes, que son reflejo de la diversidad de los lenguajes de una época. En ese sentido, algunas variantes de la sátira helena y romana son incomparablemente más «novelescas» que la novela griega.

Tenemos que ampliar un poco el concepto de plurilingüismo. Hemos hablado hasta ahora de la iluminación recíproca de las grandes lenguas nacionales, *constituidas y unificadas* (griego y latín), que han pasado previamente por la larga etapa de un monolingüismo relativamente estable y tranquilo. Pero hemos visto, que ya en el período clásico de su historia, los griegos poseían un universo muy rico de formas paródico-transformistas. Es poco probable que tal riqueza de imágenes hubiera podido aparecer en ninguna lengua en las condiciones del monolingüismo opaco y cerrado.

No hay que olvidar que todo monolingüismo es de hecho relativo. Pues, incluso la lengua propia y única, no es una sola: siempre existen en ella reminiscencias y potencias de otras lenguas, percibidas con mayor o menor fuerza por la conciencia literaria-lingüística creadora.

La ciencia contemporánea ha acumulado una serie de datos que confirman la tensa lucha entre las lenguas, y en el interior de las mismas, que precedió al estado relativamente estable, conocido por nosotros, de la lengua griega. Una serie importante de raíces de esa lengua pertenecen a la lengua de la población que ocupaba el territorio antes de los griegos. En la lengua griega literaria encontramos una original fijación de los dialectos a géneros aislados. Tras esos datos generales se esconde el complejo proceso de lucha entre lenguas y dialectos, de hibridaciones, purificaciones, sucesiones e innovaciones, un camino largo y sinuoso de lucha por la unidad de la lengua literaria y de sus diversos géneros. Se instauró luego un largo período de relativa estabilidad. Pero se

han conservado los recuerdos de esas tempestades lingüísticas, y no sólo en huellas lingüísticas petrificadas, sino también en formaciones literario-estilísticas —en primer lugar, en las obras de creación literaria paródico-transformista.

En el período histórico de la vida de los helenos, estable desde el punto de vista lingüístico, y monolingüe, todos sus argumentos, todo su material objetual-temático, todo su principal fondo de imágenes, expresiones y entonaciones, nacieron en el seno de su lengua materna. Todo lo que venía de fuera (y venía bastante) era asimilado por medio —medio fuerte y seguro— del monolingüismo cerrado, que contemplaba con desprecio el plurilingüismo del mundo bárbaro. Del seno de ese monolingüismo firme e incontestable nacieron los grandes géneros directos de los helenos: la épica, la lírica y la tragedia. Expresaban las tendencias centralizadoras de la lengua. Pero junto a ellos, especialmente en los estratos bajos de la población, floreció la creación paródico-transformista, que conservaba la huella de la lucha lingüística antigua y que se alimentaba permanentemente de los procesos de estratificación y diferenciación lingüística permanentes.

Al problema del plurilingüismo también va indisolublemente ligado el de la diversidad interior de la lengua, es decir, el problema de la diferenciación y estratificación interior de toda lengua nacional. Ese problema tiene una importancia primordial para la comprensión del estilo y los destinos de la novela europea de los nuevos tiempos, esto es, desde el siglo XVII. En las lenguas de los pueblos europeos, esa novela refleja —en su estructura estilística— la lucha entre las tendencias centralizadoras (unificadoras) y las descentralizadoras (que estratifican la lengua). La novela percibe que se encuentra en la frontera entre el lenguaje literario consolidado y dominante y los lenguajes extraliterarios de la diversidad de lenguas; la novela sirve a las tendencias centralizadoras del nuevo lenguaje literario, que está en proceso de formación (con sus normas gramaticales, estilísticas e ideológicas), o, por el contrario, lucha por la innovación del lenguaje literario anticuado; innovación que se realiza a costa de los estratos de la lengua nacional que quedaron (en una u otra medida) fuera de la acción centralizadora y unificadora de la norma artístico-ideológica del lenguaje literario dominante. La conciencia literario-lingüística de la novela de los tiempos modernos, sintiéndose en la frontera entre la diversidad de lenguajes literarios y extraliterarios, se siente, a su vez, en la frontera del tiempo: percibe, con especial

agudeza, el tiempo en el lenguaje, los cambios, el envejecimiento y la innovación del lenguaje, lo pasado y lo futuro que hay en él.

Naturalmente, todos esos procesos de cambio y de innovación de la lengua nacional reflejados por la novela, no tienen en ella un carácter lingüístico abstracto: son inseparables de la lucha social e ideológica, de los procesos de formación e innovación de la sociedad y del pueblo.

De esta manera, la diversidad interna del lenguaje tiene una importancia primordial para la novela. Pero esa diversidad sólo alcanza la plenitud de su conciencia creadora en las condiciones de plurilingüismo activo. El mito del lenguaje único y el del lenguaje unitario perecen juntos. Por eso, también la novela europea de los nuevos tiempos, que refleja la diversidad interior del lenguaje, el envejecimiento y la innovación del lenguaje literario y de sus diversos géneros, ha podido venir preparada por el plurilingüismo medieval por el que han pasado todos los pueblos europeos, y por la aguda iluminación recíproca de los lenguajes, que tuvo lugar en la época del Renacimiento, en el proceso de sustitución de la lengua ideológica (latín) y de paso de los pueblos europeos al monolingüismo crítico de los nuevos tiempos.

III

La literatura cómica y paródico-transformista medieval era extraordinariamente rica. Por la riqueza y variedad de las formas paródicas, la Edad Media está emparentada con Roma. Hay que decir que en una serie de aspectos de su creación cómica, la Edad Media era, por lo visto, heredera directa de Roma; por ejemplo, la tradición de las saturnalias continuó existiendo, bajo otras formas, a lo largo de toda la Edad Media. La Roma de las saturnalias, coronada con el gorro de bufón (*Pileata Roma*[13], Marcial) logró conservar su fuerza y su encanto en los más oscuros períodos de la Edad Media. Pero también era muy significativa la producción cómica original de los pueblos europeos, que se desarrolló en el terreno del folclore local.

Uno de los más interesantes problemas del helenismo es el de las citas. Infinitamente variadas eran las formas de las citas expresas, semiencubiertas y encubiertas, las formas en que esas citas se

[13] Roma en pileo festivo.

enmarcaban en el contexto, las formas de comillas entonativas, los diversos grados de extrañamiento o de asimilación de la palabra ajena citada. Y aquí aparece, con frecuencia, el siguiente problema: ¿el autor cita con respeto, o, por el contrario, lo hace con ironía, ridiculizando? La ambigüedad ante la palabra ajena era, frecuentemente, intencionada.

En la Edad Media no era menos compleja y ambigua la actitud frente a la palabra ajena. El rol de la palabra ajena, de la cita expresa y respetuosamente subrayada, semiencubierta, cubierta, semiconsciente, inconsciente, correcta, intencionada y no intencionadamente desnaturalizada, intencionadamente reinterpretada, etc., ha sido grandioso en la literatura medieval. Las fronteras entre el habla ajena y la propia eran inestables, ambiguas, y, con frecuencia, intencionadamente sinuosas y confusas. Algunos tipos de obras se construían, como mosaicos, de textos ajenos. Por ejemplo, el llamado «cento» (un género especial) sólo se componía de versos y hemistiquios ajenos. Uno de los mejores conocedores de la parodia medieval, Paul Lehmann, afirma directamente que la historia de la literatura medieval, especialmente de la latina, «es la historia de la adopción, reelaboración e imitación de patrimonios ajenos» («eine Geschichte der Aufnahme, Verarbeitung und Nachahmung fremden Gutes»)[14]. Nosotros hubiéramos dicho: «del lenguaje ajeno, del estilo y de la palabra ajenos».

Esa palabra ajena en lengua ajena era, en primer lugar, una palabra con mucha autoridad y sagrada, de la Biblia, del Evangelio, de los Apóstoles, de los Padres Maestros de la Iglesia. Esa palabra se inserta todo el tiempo en el contexto de la literatura medieval y en el habla de la gente culta (de los clérigos). Pero, ¿cómo se infiltra, cuál es la reacción del contexto que la recibe, en qué comillas entonativas es introducida? Y he aquí que se descubre toda su gama de actitudes con respecto a esa palabra, comenzando por la cita respetuosa e inerte, evidenciada y delimitada como un icono, y terminando por una utilización más ambigua, irreverente y paródico-transformista de la misma. Los pasos entre los diversos matices de esa gama suelen ser tan inestables y ambiguos que, frecuentemente, resulta difícil de establecer si la utilización de la palabra sagrada es respetuosa o si se trata sólamente de un juego más, familiar o incluso paródico, con esa palabra; y en ese último caso, cuáles son los límites de dicho juego.

---

[14] Véase Paul LEHMANN, *Die Parodie im Mittelalter*, Munich, 1922, S. 10.

En el alba de la Edad Media aparece una serie de destacadas obras paródicas. Una de ellas es la célebre *Cena Cypriani*, es decir, *La sagrada cena de Cipriano*. Se trata de un simposio gótico muy interesante. Pero, ¿cómo está hecho? Es como si toda la Biblia y todo el Evangelio estuvieran divididos en pedazos, y, se hubiesen arreglado luego esos pedazos de tal manera que se obtuviera el grandioso cuadro de un banquete en el que beben, comen y se alegran todos los personajes de la historia sagrada, desde Adán y Eva hasta Cristo y sus Apóstoles. En esa obra, todos los detalles relativos a las Sagradas Escrituras se corresponden estricta y exactamente; pero, al mismo tiempo, las Sagradas Escrituras son transformadas en un carnaval; más exactamente, en saturnalias. Es la «*pileata* Biblia».

Pero, ¿cuál es el plan, la concepción del autor de dicha obra? ¿Cuál es su actitud ante las Sagradas Escrituras? Los investigadores dan respuestas diferentes a esas preguntas. Todos, naturalmente, están de acuerdo en que en ella tiene lugar un juego con la palabra sagrada, pero el grado de libertad de ese juego y su sentido los valoran de manera diferente. Algunos investigadores afirman que el objetivo de este juego es totalmente inocente, puramente nemotécnico: instruir jugando. Para ayudar a los cristianos, hasta hacía poco paganos, a memorizar más fácilmente las figuras y los acontecimientos de las Sagradas Escrituras, el autor de la *Cena* ha tejido con ellos ese arabesco nemotécnico del banquete. Otros científicos ven en la *Cena*, simplemente, una parodia profanadora.

Hemos citado esas opiniones de los investigadores sólo para dar un ejemplo. Confirman la actitud compleja y ambigua de la Edad Media hacia la palabra sagrada ajena. Evidentemente, *La sagrada cena de Cipriano* no es un procedimiento nemotécnico. Es una parodia; más exactamente, es una transformación paródica. Sin embargo, no podemos transferir a la parodia medieval (como, de hecho, tampoco a la antigua) las ideas modernas acerca de la palabra paródica. En la época moderna. las funciones de la parodia son limitadas e insignificantes. La parodia se ha marchitado; es ínfimo su lugar en la literatura moderna. Nosotros vivimos, escribimos y hablamos en el mundo de un lenguaje libre y democratizado: la vieja, compleja y multigradual jerarquía de palabras, formas, imágenes, estilos, que impregnaba todo el sistema del lenguaje oficial y de la conciencia lingüística, ha sido aniquilado por las revoluciones lingüísticas de la época del Renacimiento. Las

lenguas *literarias* europeas —francés, alemán, inglés— han sido creadas en el proceso de destrucción de esa jerarquía; al mismo tiempo, los géneros cómicos y paródicos de la Edad Media tardía y del Renacimiento —relatos, juegos carnavalescos de la cuaresma pascual, comedias satíricas, farsas y, finalmente, novelas— han contribuido a la formación de esas lenguas. La lengua de la prosa literaria francesa fue creada por Calvino y Rabelais; pero la lengua de Calvino, la lengua de los estratos medios de la población (de los «tenderos y artesanos»), era también una reducción premeditada y consciente, casi un transformismo del lenguaje sagrado de la Biblia. Los estratos medios de las lenguas populares, al convertirse en lengua de las esferas ideológicas elevadas y de las Sagradas Escrituras, eran considerados como un transformismo degradante de esas esferas elevadas. Por eso, a la parodia sólo le ha quedado, en el campo de las nuevas lenguas, un lugar bastante modesto: esas lenguas casi no conocían ni conocen las palabras sagradas, y ellas mismas, en cierta medida, han nacido de la parodia de la palabra sagrada.

Pero el papel de la parodia en la Edad Media ha sido esencial: preparaba la nueva conciencia literario-lingüística, y también la gran novela renacentista.

La sagrada cena de Cipriano es uno de los más antiguos y logrados ejemplos de «parodia sacra» medieval; más exactamente, de parodia de textos y ritos sagrados. Sus raíces se pierden en las profundidades de la parodia ritual antigua, del descrédito y ridiculización rituales de la fuerza suprema. Pero esas raíces están muy lejos; el elemento ritual antiguo se halla reinterpretado, y la parodia cumple nuevas y fundamentales funciones, de las que ya hemos hablado más arriba.

Hay que anotar, en primer lugar, la libertad reconocida y autorizada de la parodia. La Edad Media, con más o menos reservas, respetó la libertad del gorro de bufón, y proporcionó a la risa y a la palabra cómica derechos bastante amplios. Esa libertad estaba limitada, principalmente, a las fiestas y recreaciones escolares. La risa medieval es una risa festiva. Son conocidas las fiestas paródico-transformistas «de los necios» y «del asno», celebradas por el bajo clero en las iglesias mismas. Es muy característica la «risus paschalis», es decir, la risa pascual. Durante los días de Pascua, la tradición permitía que hubiese risa en la Iglesia. El predicador decía desde el púlpito bromas espontáneas y anécdotas alegres para provocar la risa en los parroquianos; la pascua era

considerada un alegre renacimiento tras los días de tristeza y cuaresma. Muchísimas obras paródico-transformistas medievales están relacionadas directa o indirectamente a esa «risus paschalis». No menos productiva era también la «risa navideña» («risus natalis»); a diferencia de la «risus paschalis», no era expresada en forma de relatos, sino de canciones. Los símbolos eclesiásticos serios se cantaban en motivos de canciones laicas, y, de esa manera, se reacentuaban. Junto a ello, se fue creando una enorme producción —en cuanto a volumen— de canciones navideñas especiales, en las que la temática reverencial navideña se combinaba con motivos populares relativos a la alegría de la muerte de lo viejo y el nacimiento de lo nuevo. En esas canciones predominaba frecuentemente la ridiculización paródico-transformista de lo viejo, especialmente en Francia, donde el «Noël», es decir la canción navideña, se convirtió en uno de los géneros más populares de la canción revolucionaria callejera (recuerdo la poesía «Noël», de Pushkin, en la que se utiliza la temática navideña con intenciones paródicas). A la risa festiva le estaba permitido casi todo.

Igual de amplios eran también los derechos y libertades de las recreaciones escolares, que jugaron un gran papel en la vida cultural y literaria de la Edad Media. La creación vacacional era predominantemente una creación paródico-transformista. El escolar del monasterio medieval, más tarde estudiante, ridiculizaba tranquilamente durante el tiempo de vacaciones todo lo que, durante el resto del año, constituía el objeto de sus reverenciables estudios: desde las Sagradas Escrituras hasta la Gramática escolar. La Edad Media creó toda una serie de variantes paródico-transformistas de la gramática latina. Los casos, las formas verbales y, en general, todas las categorías gramaticales, fueron reinterpretadas: bien en un plano erótico obsceno, bien en el plano de la comida y de la bebida, o, finalmente, en el plano de la ridiculización de la jerarquía y subordinación eclesiástica y monástica. A la cabeza de esa original tradición gramatical está la obra del siglo VII, *Virgilius Maro grammaticus*. Es una obra extremadamente erudita, llena de referencias y citas de todas las imaginables autoridades del mundo antiguo, algunas de las cuales no han existido nunca; en una serie de casos, las citas son paródicas. Los análisis gramaticales serios y bastante sutiles, se combinan con la exageración claramente paródica de esa sutileza en los análisis eruditos; se cuenta, por ejemplo, una conversación erudita que dura dos semanas, acerca del problema del *vocativus* de *ego* —es decir, del

caso vocativo de «yo». En conjunto, *Virgilius grammaticus* es una espléndida y sutil parodia del pensamiento formal-gramatical de la época de la antigüedad tardía. Son saturnalias gramaticales, *grammatica pileata.*

Es característico el hecho de que muchos estudiosos medievales hayan valorado ese tratado de gramática con toda seriedad. Y que los estudiosos contemporáneos estén lejos de coincidir entre sí en la valoración de su carácter y su grado de parodización. Es éste un argumento de más para mostrar lo inestables que son las fronteras entre la palabra directa y la paródica, refractada en la literatura medieval.

La risa festiva y recreativa era una risa completamente admitida. En esos días se permitía, por decirlo así, que la seriedad autoritaria y reverencial renaciese de la tumba; se permitía la transformación de la palabra sagrada directa en máscara paródico-transformista. En tales condiciones, se hace claro por qué una obra como *La cena de Cipriano* pudo tener una popularidad tan grande, incluso en los austeros círculos eclesiásticos. En el siglo IX, el abate Rabano Mauro de Fulda la reelaboró en verso: «La cena» se leía en los banquetes reales, era representada por los alumnos de las escuelas de los monasterios durante las vacaciones de pascua.

En la atmósfera de fiestas y vacaciones se creó la gran literatura paródico-transformista de la Edad Media. No existía ningún género, ningún texto, ninguna plegaria o máxima, que no tuviese un equivalente paródico. Hasta nosotros han llegado las liturgias paródicas: la liturgia de los borrachos, la de los jugadores, la del dinero. Nos han llegado también múltiples lecturas paródicas del Evangelio, que empezaban por el tradicional «ab illo tempore», y contenían a veces relatos bastante obscenos. Y una enorme cantidad de plegarias e himnos paródicos. El científico finlandés Eero Ilvoonen, en su tesis de doctorado «Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du moyen âge» (Helsingfors, 1914), ha publicado los textos de seis parodias del Pater Noster, dos del Credo y una del Ave María; aunque sólo presenta los textos mixtos latino franceses. Es inconmensurable el número de plegarias e himnos paródicos latinos y mixtos en los códigos medievales. F. Novati, en su *Parodia sacra,* sólo pasa revista a una pequeña parte de esa literatura[15]. Los procedimientos estilísticos de tal parodización,

[15] F. Novati, *Parodia sacra nelle letterature moderne* (véase Novatis *Studi critici e letterari,* Turín, 1889).

transformismo, reinterpretación y reacentuación, son extremadamente variados. Hasta el presente, esos procedimientos han sido muy poco estudiados, y sin la necesaria profundidad estilística.

Al lado de la «parodia sacra» propiamente dicha, encontramos parodizaciones y transformaciones variadas de la palabra sagrada en otros géneros y obras cómicas de la Edad Media; por ejemplo, en la épica cómica con animales.

La heroína de toda esta amplia literatura paródica, predominantemente latina (y en parte mixta), era la palabra sagrada, autoritaria y directa, en lengua ajena. Esa palabra, su estilo y su sentido, se convertían en objeto de la representación, se transformaban en una imagen limitada y cómica. La «parodia sacra» latina se construye sobre el transfondo de la lengua nacional vulgar. El sistema de acentuación de esa lengua penetra en el texto latino. Por eso, la parodia latina es, de hecho, un fenómeno bilingüe: la lengua es única, pero está estructurada y es percibida a la luz de una lengua distinta; en otras ocasiones, no sólo los acentos sino también las formas sintácticas de la lengua vulgar se hacen evidentes en la parodia latina. La parodia latina es un híbrido bilingüe intencionado. Nos acercamos al problema del *híbrido intencionado.*

Toda parodia, todo transformismo, toda palabra utilizada con reserva, con ironía, puesta entre comillas entonativas; en general, toda palabra indirecta, es un híbrido intencionado; aunque híbrido monolingüe, de orden estilístico. En realidad, en la palabra paródica convergen, y en cierta manera se cruzan, dos estilos, dos «lenguajes» (interlingüísticos): el lenguaje parodiado —por ejemplo, el de un poema heróico—, y el que parodia —el lenguaje prosáico vulgar, el familiar oral, el de los géneros realistas, el lenguaje literario «normal», «sano», tal y como se lo imagina el autor de la parodia. Ese segundo lenguaje que parodia, en cuyo transfondo se construye y se percibe la parodia, no entra él mismo en la parodia —si es una parodia en sentido estricto—, pero está presente en ella de manera invisible.

Pues toda parodia desplaza los acentos del estilo parodiado, condensa en él algunos momentos, dejando los otros en la sombra: la parodia es parcial, y esa parcialidad viene dictada por los rasgos especiales del lenguaje parodiado, por su sistema de acentos, por su estructura; sentimos y reconocemos su mano en la parodia, de la misma manera que, a veces, reconocemos claramente el sistema de acentos, la estructura sintáctica, las cadencias y el

ritmo de una determinada lengua vulgar en la parodia latina pura (es decir, reconocemos si esa parodia ha sido escrita por un francés o por un alemán). Teóricamente, en toda parodia se puede percibir y reconocer esa lengua «normal», ese estilo «normal», a cuya luz ha sido creada la parodia respectiva; pero no es nada fácil en la práctica, y, en ocasiones, hasta imposible.

De esta manera se entrecruzaron en la parodia dos lenguajes, dos estilos, dos puntos de vista y dos pensamientos lingüísticos; es decir, en esencia, dos tipos de habla. Es verdad que uno de esos lenguajes (el parodiado) está directamente presente, mientras que el otro participa de manera invisible, como trasfondo activo de la creación y de la percepción. La parodia es un híbrido intencionado, aunque, en general, un híbrido interlingüístico, que se alimenta de la estratificación del lenguaje literario en lenguajes de géneros y de tendencias.

Todo híbrido estilístico intencionado está, en cierta medida, dialogizado. Esto significa que los lenguajes que se entrecruzan en él, se relacionan entre sí como réplicas de un diálogo; es una disputa entre lenguajes, entre estilos de lenguajes. Pero ese diálogo no es un diálogo temático ni semántico-abstracto, es un diálogo entre puntos de vista concreto-lingüísticos, que no son transferibles.

De esta manera, toda parodia es un híbrido intencionado dialogizado. En ella se iluminan recíproca y activamente los lenguajes y los estilos.

Toda palabra utilizada con reservas, puesta entre comillas entonativas, es también únicamente un híbrido intencionado cuando el hablante se aísla de esa palabra como de un «lenguaje» de un estilo, si le parece —por ejemplo— que esa palabra suena vulgar o por el contrario, demasiado elegante o enfática, o que deja la impresión de una determinada orientación, de un determinado modo lingüístico, etc.

Pero volvamos a la «parodia sacra» latina. Es ésta un híbrido dialogizado intencionado; aunque un híbrido lingüístico. Es un diálogo de lenguas, aunque una de ellas (la vulgar) esté sólo dada como transfondo dialogizante activo. Estamos ante un diálogo folclórico infinito: la disputa entre la austera palabra sagrada y la jovial palabra popular; algo así como los célebres diálogos medievales entre Salomón y el alegre pícaro Marcolfo; si bien Marcolfo discutía con Salomón en latín, y en este caso discuten en lenguas diferentes. La ajena palabra sagrada del otro, en lengua ajena, se

impregna de acentos de las lenguas populares vulgares, se reacentúa y reinterpreta en el trasfondo de esas lenguas, se condensa hasta convertirse en imagen cómica: en la burlesca máscara de carnaval de un pedante ilimitado y lúgubre, en la de un viejo mojigato, hipócrita y almibarado, o en la de un viejo avaro reseco. Esa «comedia sacra» —manuscrito casi milenario de enorme volumen— es un documento importante, todavía mal descifrado, acerca de la tensa lucha, la interferencia de lenguas, que ya tuvo lugar en toda Europa occidental. Es un drama lingüístico representado como farsa alegre. Se trata de saturnalias lingüísticas: *Lingua sacra pileata*[16].

La palabra sagrada latina era un cuerpo ajeno que había penetrado en el organismo de las lenguas europeas. Durante toda la Edad Media, los organismos de las lenguas nacionales rechazaron constantemente ese cuerpo. Pero lo que rechazaban no era el cuerpo propiamente dicho, sino la palabra con sentido que se había instalado en todos los niveles superiores del pensamiento ideológico nacional. El rechazo a la palabra ajena tenía un carácter dialogizado y se efectuaba bajo la cobertura de la risa festiva y recreativa. De esta manera se despedía, en las formas más antiguas de fiestas populares, al viejo rey, al viejo año, al invierno, a la cuaresma. Así es la «parodia sacra». Pero también el resto de la literatura latina medieval es, de hecho, un híbrido dialogizado, grande y complejo. No en vano define Paul Lhemann esa literatura como asimilación, reelaboración e imitación de patrimonios ajenos, esto es, de la palabra ajena. La relación mútua con la palabra ajena pasa por toda una gama de matices: desde la aceptación reverencial hasta la ridiculización paródica, siendo además difícil —con mucha frecuencia— determinar dónde acaba la reverencialidad y comienza la ridiculización. Exactamente igual que en la novela de la época moderna, en la que muchas veces no se sabe dónde acaba la palabra directa del autor y dónde empieza el juego paródico o estilizador del lenguaje de los personajes. Sólo que en la literatura latina de la Edad Media el complejo y contradictorio proceso de aceptación y rechazo de la palabra ajena, de su acogida reverencial y de su ridiculización, tuvo lugar a la escala grandiosa de todo el mundo europeo occidental, y dejó una huella indeleble en la conciencia literario-lingüística de los pueblos.

---

[16] Lengua sagrada con píleo festivo.

Junto a la parodia latina existía, como ya hemos dicho, la parodia mixta, que es ya un híbrido intencionado, desarrollado por completo, dialogizado y bilingüe (a veces, trilingüe). En esa literatura medieval bilingüe encontramos también todos los posibles tipos de actitud ante la palabra ajena: desde la veneración hasta la ridiculización implacable. Por ejemplo, en Francia estaban generalizadas las llamadas «epîtrès farcies». En ellas, los versos de las Sagradas Escrituras (de las Epístolas de los Apóstoles, leídas durante la liturgia) van acompañadas de versos franceses de ocho sílabas, que traducen y parafrasean con reverencia el texto latino. La lengua francesa tiene también el mismo carácter de comentario reverencial, en una serie de plegarias mixtas. He aquí, por ejemplo, un fragmento de «Pater Noster» mixto del siglo XIII (el comienzo de la última estrofa):

Sed libera nos, mais delibre nous, Sire,
a malo, de tout mal et de cruel martire[17].

En este híbrido, la réplica francesa traduce y completa reverentemente la réplica latina.

Pero he aquí el comienzo de un «Pater Noster» del siglo XVI que expone los horrores de la guerra:

Pater Noster, tu n'ies pas foulz
Quar tu t'ies mis en grand repos
Qui es montés haut in celis[18].

Aquí, la réplica francesa ridiculiza duramente la palabra sagrada latina. Interrumpe el comienzo de la plegaria, y sitúa la estancia en los cielos como una posición muy cómoda ante las desgracias terrestres. El estilo de la réplica francesa no se corresponde aquí con el estilo elevado de la plegaria —al contrario que en el primer ejemplo— sino que se vulgariza intencionadamente. Es una grosera réplica terrestre a la suavidad celeste de la plegaria.

Existe un enorme número de textos más o menos reverenciales y paródicos. Son conocidos los versos mixtos de los «Carmina Burana». Recordaré también el lenguaje mixto de los dramas li-

[17] Mas libéranos, mas libéranos, Señor
del maligno, de todo mal y del cruel martirio. (Latín y francés antiguo.)

[18] «Padre Nuestro, no eres tonto, / pues te has instalado muy tranquilamente, / subiéndote arriba, a los cielos.» Véase Eero ILVOONEN, *Parodies de thèmes pieux dans la poésie française de moyen âge*, Helsingfors, 1914.

túrgicos. Las lenguas populares sirven allí, con mucha frecuencia de réplica degenerativa, cómica, de las elevadas partes latinas del drama.

La literatura mixta de la Edad Media es también un documento importante e interesante acerca de la lucha y la interferencia de las lenguas.

No es necesario hablar más de la extensa literatura paródica medieval de las lenguas populares nacionales. Esa literatura ha creado una superestructura cómica completa sobre todos los géneros serios, directos. En este caso, al igual que en Roma, el objetivo era lograr una imitación cómica plena. Quiero recordar el papel de los bufones medievales, esos artistas profesionales de segundo plano, que con sus imitaciones cómicas restablecían la integridad de la palabra cómica-seria. Recordaré también los diversos intermedios y entreactos cómicos, que jugaban el papel del cuarto drama griego o del alegre *exodium* romano. Un ejemplo claro de tal imitación cómica es el segundo nivel cómico en las tragedias y comedias de Shakespeare. Los ecos de ese paralelismo cómico siguen vivos hoy en día, por ejemplo, en las frecuentes imitaciones que hace el clown de circo de los números serios y peligrosos del programa, o en el papel semicómico del presentador de nuestros actuales espectáculos.

Todas las formas paródico-transformistas de la Edad Media, así como las del mundo antiguo, giraban en torno a las alegres fiestas populares, que tuvieron durante toda la época medieval un carácter carnavalesco, conservando las huellas indelebles de las sarturnalias.

Hacia el final de la Edad Media y durante el Renacimiento, la palabra paródico-transformista rompió todas las barreras. Irrumpió en todos los géneros directos, sobrios y cerrados; sonó con fuerza en la época de los *spielman* y de los *cantastor;* penetró en la novela caballeresca culta; lo diablesco casi sustituyó a los misterios, de los que formaba parte. Aparecen géneros tan importantes como la comedia satírica *(sotie).* Surge, finalmente, la gran novela, de la época del Renacimiento: las novelas de Rabelais y de Cervantes. Precisamente en esas dos obras, la palabra novelesca, preparada por todas las formas analizadas más arriba y por la herencia antigua, reveló sus posibilidades y jugó un inmenso papel en la formación de la nueva conciencia literario-lingüística.

La iluminación recíproca de las lenguas en el proceso de liquidación del bilingüismo llegó a su punto culminante durante el

Renacimiento. A su vez, también se complicó enormemente. El historiador de la lengua francesa Ferdinand Brunot, plantea en el segundo volumen de su clásico trabajo la siguiente pregunta: ¿Cómo ha sido posible que se solucionase el problema del paso a la lengua popular precisamente en la época del Renacimiento, dadas las tendencias clasicistas de éste? Responde con total acierto que la tendencia misma del Renacimiento a restablecer la lengua latina en su pureza clásica, transformaba inevitablemente a ésta en una lengua muerta. La pureza clásica del latín de Cicerón no podía conservarse utilizándola en la vida de cada día y en el mundo objetual del siglo XVI, expresando con ella nociones y cosas contemporáneas. La restauración del latín clásico puro limitaba de hecho su aplicación a la esfera de la estilización. Era como si se tratase de probar la lengua de acuerdo con las medidas del mundo nuevo. Pero la lengua se ha mostrado estrecha. Al mismo tiempo, el latín clásico ha revelado la fisonomía del latín medieval. Esa fisonomía resultó muy fea; sólo podía verse a la luz del latín clásico. Y he aquí que surge una importante imagen del lenguaje: «Cartas de ignorantes».

Tal sátira es un complejo lingüístico híbrido intencionado. Se parodia el lenguaje de los ignorantes; es decir, se condensa en cierta medida, se exagera, se tipifica, tomando como trasfondo el latín correcto de los humanistas. Al mismo tiempo, trás el latín de los ignorantes se transparenta claramente su lengua materna germana: utilizan las estructuras sintácticas de la lengua germana y las llenan de palabras latinas; a su vez, traducen literalmente al latín las expresiones germanas específicas; su entonación es dura, germana. Desde el punto de vista de los ignorantes, este no es un híbrido intencionado; escriben como pueden. Pero ese híbrido latino-germano es intencionadamente exagerado y colocado bajo la luz paródica por voluntad de los autores de la sátira. Es necesario remarcar, sin embargo, que esa sátira lingüística tiene, en cierta medida, carácter «de gabinete» y, a veces, incluso gramatical abstracto.

La poesía macarrónica es también una sátira lingüística compleja, pero no una parodia del latín de cocina; es un transformismo degradante del latín de los puristas ciceronianos, con sus normas lexicológicas estrictas y elevadas. Los macarroni (a diferencia de los ignorantes) operan con estructuras latinas correctas, pero introducen abundantemente en esas estructuras palabras de su lengua materna vulgar (italiana), dándoles forma latina. El

trasfondo activo de la percepción es la lengua italiana y el estilo de los géneros inferiores: facetías, relatos, etc., con una temática material-concreta que rebaja el nivel considerablemente. La lengua de los ciceronianos implicaba un estilo elevado; de hecho, no era una lengua sino un estilo. Precisamente ese estilo es el parodiado en la poesía macarrónica.

Así, en las sátiras lingüísticas de la época del renacimiento, *Cartas de ignorantes* (poesía macarrónica), se iluminan recíprocamente tres lenguas: el latín medieval; el latín sobrio, purificado, de los humanistas; y la lengua nacional vulgar. Al mismo tiempo, aquí se iluminaban recíprocamente dos mundos: el medieval y el nuevo, el popular y el humanista. Nosotros oímos aquí la misma disputa folclórica entre lo viejo y lo nuevo; oimos aquí la misma humillación y ridiculización folclórica de lo viejo: de la vieja autoridad, de la vieja verdad, de la vieja palabra.

Cartas de ignorantes, la poesía macarrónica, y otra serie de manifestaciones similares, muestran cuán conscientemente transcurría el proceso de iluminación recíproca de las lenguas y su probatura de la realidad y de la época. Demuestran, además, lo indisolublemente ligadas que estaban las formas lingüísticas y las concepciones del mundo. Y prueban, finalmente, hasta que punto el mundo viejo y el nuevo venían caracterizados precisamente por sus propias lenguas, por las imágenes de sus propias lenguas. Las lenguas competían entre sí; pero esa disputa, al igual que toda disputa entre fuerzas culturales-históricas grandes e importantes, no podía ser reproducida ni con la ayuda del diálogo abstracto-semántico, ni con la del puramente dramático, sino sólo con la ayuda de híbridos dialogizados y complejos. Tales híbridos, aunque monolingües desde el punto de vista estilístico, fueron las grandes novelas de la época del Renacimiento.

En el proceso de mutación lingüística, también los dialectos se incorporaron a un nuevo movimiento en el interior de las lenguas nacionales. Se había acabado la coexistencia sorda y oscura de estos. Su especificidad empezó a percibirse de una manera nueva a la luz de la norma general y centralizadora de la lengua nacional. La ridiculización de las particularidades dialectológicas, la parodización de los modos lingüísticos y verbales de la población de las diversas regiones y ciudades del país, pertenecen al fondo de imágenes más antiguo de la lengua de cada pueblo. Sin embargo, en la época del Renacimiento, esa parodización recíproca de diferentes grupos del pueblo, adquiere una significación nueva y

fundamental a la luz de la interferencia general entre las lenguas, y en el proceso de elaboración de la norma nacional de la lengua popular. Las imágenes paródicas de los dialectos empiezan a adquirir una forma artística más profunda y a penetrar en la gran literatura.

Así, en la *commedia dell'arte*, los dialectos italianos se vinculan a determinados tipos-máscaras de dicha comedia. En ese sentido, puede llamarse a la *commedia dell'arte* comedia de los dialectos. Se trata de un híbrido dialectal intencionado.

De esta manera transcurrió la iluminación recíproca de las lenguas en la época de formación de la novela europea. La risa y el plurilingüismo prepararon la palabra novelesca de la época moderna.

***

En nuestro estudio hemos abordado sólamente dos de los factores presentes en la prehistoria de la palabra novelesca. Es también un objetivo muy importante el estudio de tales géneros verbales, primordialmente de los estratos familiares de la lengua popular, que jugaron un enorme papel en la formación de la palabra novelesca, y que bajo otro aspecto, entraron a formar parte de la estructura del género novelesco. Pero eso se sale ya del marco de nuestro trabajo. También aquí, en resumen, quisiéramos subrayar que la palabra novelesca no nació ni se desarrolló en el estrecho proceso literario de la lucha entre tendencias, estilos y concepciones abstractas, sino en el de la multisecular lucha entre culturas y lenguas. Está ligada a los grandes cambios y crisis en los destinos de las lenguas europeas y de la vida lingüística de los pueblos. La prehistoria de la palabra novelesca no cabe en el estrecho marco de la historia de los estilos literarios.

1940.

ÉPICA Y NOVELA

Acerca de la metodología del análisis novelístico

El estudio de la novela como género se encuentra con una serie de dificultades especiales, que vienen determinadas por la especificidad misma del objeto: la novela es el único género en proceso de formación, todavía no cristalizado. Las fuerzas que constituyen el género novelesco actúan ante nuestros ojos: el nacimiento y el proceso de formación del género novelesco tienen lugar a plena luz del día histórico. Su estructura dista mucho de estar consolidada y aún no podemos prever todas sus posibilidades.

A otros géneros los conocemos en tanto que tales géneros, esto es, en tanto que formas fijas para el moldeado de la experiencia artística en su aspecto finito. Su antiguo proceso de formación está situado fuera de la observación histórica documentada. La epopeya no sólo aparece como un género acabado desde hace tiempo, sino, a la vez, como un género profundamente envejecido. Lo mismo se puede decir, con algunas reservas, de otros géneros esenciales, incluida la tragedia. Su existencia histórica, que conocemos, es la de géneros acabados, con una estructura firme y poco maleable. Cada uno de ellos tiene su modelo que actúa en la literatura como fuerza histórica real.

Todos estos géneros o, en todo caso, sus elementos principales, son mucho más antiguos que la escritura y el libro; conservan todavía hoy, en mayor o menor medida, su naturaleza oral y sonora. Entre los grandes géneros, tan sólo la novela es más joven que la escritura y el libro, y sólo ella está adaptada orgánicamente a las nuevas formas de recepción muda, es decir, a la lectura. Pero, lo que es más importante, la novela —a diferencia de otros géne-

ros— no cuenta con tales modelos: sólo determinados modelos de novela son históricamente duraderos; pero no el canon del género como tal. El estudio de otros géneros es parecido al de las lenguas muertas; y el estudio de la novela es similar al estudio de las lenguas vivas y, además, jóvenes.

Precisamente eso es lo que crea una gran dificultad a la teoría novelística, ya que esa teoría, de hecho, tiene como objeto de estudio algo que es completamente diferente al de la teoría de otros géneros. La novela no es simplemente un género entre otros géneros. Es el único género en proceso de formación, entre géneros acabados desde hace tiempo y parcialmente muertos. Es el único género producido y alimentado por la época moderna de la historia universal, y, por lo tanto, profundamente emparentado con ella; en tanto que otros géneros los ha heredado esa época en forma acabada y tan sólo están adaptados —unos mejor y otros peor— a sus nuevas condiciones de existencia. La novela aparece, con respecto a ellos, como una creación de otra naturaleza. No se acomoda a otros géneros. Lucha por la supremacía en la literatura, y, donde vence, se descomponen los demás géneros antiguos. Por eso, el mejor libro acerca de la historia de la novela antigua —el de Erwin Rohde— presenta no tanto su historia, como el proceso de desagregación, en el campo de la antigüedad, de todos los géneros elevados.

Es muy importante el problema de la interacción de los géneros en el marco unitario de la literatura del período respectivo. En determinadas épocas —el período clásico de la literatura griega, el siglo de oro de la literatura romana, la época del clasicismo— todos los géneros, en la gran literatura (es decir, en la literatura de los grupos sociales dominantes) se completan —en cierta medida— armónicamente entre sí; y toda la literatura, como conjunto de géneros, es, en gran medida, un todo unitario de orden superior. Pero es significativo que la novela no se inserte nunca en ese todo, no participe de la armonía de los géneros. En estas épocas, la novela lleva una existencia no oficial tras el umbral de la gran literatura. Del conjunto unitario de la literatura, organizado jerárquicamente, sólo forman parte los géneros acabados, con fisonomías claras y precisas. Estos pueden limitarse recíprocamente y complementarse entre sí, conservando la naturaleza de su género. Son unitarios y están emparentados entre sí por sus particularidades estructurales profundas.

Las grandes poéticas orgánicas del pasado —la de Aristóteles, la de Horacio, la de Boileau— están impregnadas de la profunda idea de que la literatura es un conjunto unitario, y de que en ese conjunto se da una combinación armónica de todos los géneros. Las respectivas poéticas parecen percibir, en concreto, esa armonía de los géneros. En eso estriba la fuerza, la irrepetible plenitud unitaria y el carácter exhaustivo de tales poéticas. Todas ellas ignoran sistemáticamente a la novela. Las poéticas científicas del siglo XIX carecen de esa unidad: son eclécticas, descriptivas; no aspiran a una plenitud viva y orgánica, sino a una plenitud enciclopédica abstracta; no se orientan hacia la posibilidad real de coexistencia de determinados géneros dentro del conjunto vivo de la literatura de la época respectiva, sino hacia su coexistencia en una crestomatía lo más exhaustiva posible. Como es natural, ya no ignoran a la novela pero la incluyen simplemente (en el lugar de honor) entre los géneros existentes (así, como género entre otros géneros, se incorpora también a la crestomatía; sin embargo, la novela se incorpora al conjunto vivo de la literatura, de manera totalmente distinta).

Como ya hemos dicho, la novela convive difícilmente con otros géneros. No se puede hablar de armonía alguna sobre la base de la limitación y la complementación recíprocas. La novela parodia otros géneros (precisamente, en tanto que géneros), desvela el convencionalismo de sus formas y su lenguaje, excluye a algunos géneros, incluye a otros en su propia estructura, interpretándolos y reacentuándolos. Los historiadores de la literatura tienden, a veces, a ver en esto solamente una lucha entre orientaciones y escuelas literarias. Naturalmente, esa lucha existe; pero es un fenómeno periférico y poco importante desde el punto de vista histórico. Hay que saber ver tras ella una lucha más profunda, e histórica, entre los géneros; el proceso de formación y desarrollo de la estructura de los géneros literarios.

En las épocas en que la novela se convierte en un género predominante, se observan ciertos fenómenos muy interesantes. Toda la literatura está envuelta en el proceso de formación y en un cierto «criticismo de los géneros». Eso es lo que se produjo en determinados períodos del helenismo, en la Edad Media tardía y en el Renacimiento; pero, con especial fuerza y claridad, en la segunda mitad del siglo XVIII. En las épocas de dominio de la novela, casi todos los demás géneros, en mayor o menor medida, «se novelizan»: el drama (por ejemplo, el drama de Ibsen, el de Hauptmann

y todos los dramas naturalistas), el poema (por ejemplo, *Childe Harold* y, especialmente, *Don Juan*, de Byron) e, incluso, la lírica (un ejemplo impresionante: la lírica de Heine). Los mismos géneros que conservan tenazmente su antigua canonización, adquieren el carácter de estilización. En general, todo respeto estricto a la fidelidad del género fuera de la voluntad artística del autor, comienza a parecer una estilización, y, a veces, hasta una estilización paródica. En presencia de la novela, en tanto que género predominante, los lenguajes convencionales de los géneros canónicos estrictos comienzan a tener una nueva resonancia, una resonancia diferente a la que tuvieron en las épocas en que no existía la novela en la gran literatura.

Las estilizaciones paródicas de los géneros y estilos directos ocupan en la novela un importante lugar. En la época de auge creador de la novela —y especialmente en los periodos de preparación de ese auge— la literatura se llena de parodización y transformismo de todos los géneros elevados (sólo de los géneros, y no de determinados escritores o corrientes); parodias que son anunciadoras, acompañantes y, en cierta medida, esbozos de la novela. Es característico el hecho de que la novela no deje estabilizarse a ninguna de sus variantes. A lo largo de toda la historia de la novela podemos seguir la parodización y tansformismo consecutivos de las variantes dominantes y de moda de ese género, que aspiran a estandarizarse: parodias de la novela caballeresca (la primera parodia de la novela caballeresca de aventuras data del siglo XIII, y es *Dit d'aventures*); de la novela barroca, de la novela pastoril (*El pastor extravagante*, de Sorel); de la novela sentimental (Fielding; *Grandison Segundo*, de Musäus), etc. Esa autocrítica de la novela es uno de sus rasgos sobresalientes en tanto que género en proceso de formación.

¿En qué se manifiesta el fenómeno de novelización de otros géneros que hemos mencionado más arriba? Los géneros se hacen más libres y más plásticos; su lengua se renueva a cuenta de la diversidad de los lenguajes no literarios y de los estratos «novelescos» de la lengua literaria; se dialogizan; penetra luego en ellos, en grandes proporciones, la risa, la ironía, el humor y los elementos de autoparodización; finalmente —y eso es lo más importante—, la novela introduce en ellos una problemática, una imperfección semántica específica y un contacto vivo con la contemporaneidad no acabada, en proceso de formación (con el presente imperfecto). Todos estos fenómenos, como veremos a continuación, se

explican por la transposición de los géneros a una zona especial de construcción de imágenes artísticas (una zona de contacto con el presente imperfecto), a una zona asimilada, por primera vez, por la novela.

Naturalmente, el fenómeno del surgimiento de la novelización no puede explicarse tan sólo por la influencia directa y expontánea de la novela misma. Incluso en los casos en que puede ser establecida y demostrada con precisión, esa influencia va unida estrechamente a la acción directa de las transformaciones de la realidad misma que han determinado la novela, que han originado su supremacía en la época respectiva. La novela es el único género en proceso de formación; por eso refleja con mayor profundidad, con mayor sensibilidad, y más esencial y rápidamente, el proceso de formación de la realidad misma. Sólo el que evoluciona puede entender la evolución. La novela se ha convertido en héroe principal del drama de la evolución literaria de los tiempos modernos, precisamente porque expresa mejor que otros géneros las tendencias de la evolución del mundo, ya que es el único género producido por ese mundo nuevo, y emparentado en todo con él. La novela ha anticipado y anticipa, en muchos aspectos, la futura evolución de toda la literatura. Por eso, al alcanzar la supremacía, contribuye a la renovación de todos los demás géneros, les contagia el proceso de formación y la imperfección. Los atrae imperativamente a su órbita, precisamente porque esa órbita coincide con la dirección principal de la evolución de toda la literatura. En eso estriba la excepcional importancia de la novela como objeto de estudio de la teoría y la historia literarias.

Lamentablemente, los historiadores de la literatura reducen, en general, esa lucha de la novela con otros géneros acabados, y todos los fenómenos de la novelización, a la existencia de escuelas y corrientes y a la lucha entre ellas. Por ejemplo, llaman «poema romántico» al poema novelizado (lo que es correcto) y creen que con esto se ha dicho todo. No perciben, más allá de la mezcla de colores y del alboroto superficial del proceso literario, los grandes y esenciales destinos de la litertura y de la lengua, cuyos principales personajes son, en primer lugar, los géneros, mientras que las corrientes y las escuelas son tan sólo héroes de segundo y tercer orden.

En relación con la novela, la teoría de la literatura muestra una impotencia total. Sin embargo, opera con seguridad y precisión con otros géneros: estos constituyen un objeto acabado, determinado

y claro. En todas las épocas clásicas de desarrollo de tales géneros, estos conservan su estabilidad y sus cánones; las variantes de los mismos en las distintas épocas, las escuelas y corrientes, son periféricas y no afectan a su solidificada osamenta, de género. De hecho, la teoría de esos géneros acabados no ha podido, hasta el presente, añadir casi nada substancial a lo que ya planteó Aristóteles. Su poética sigue siendo un fundamento inamovible de la teoría de los géneros (aunque esté situado a veces tan profundamente, que ni siquiera puede ser observado). Todo va muy bien mientras no se trata de la novela. Pero incluso los géneros novelizados llevan a la teoría a un callejón sin salida. El problema de la novela plantea a la teoría de los géneros una imprescindible y radical reestructuración.

Gracias al meticuloso trabajo de los científicos se ha acumulado un enorme material histórico, se han aclarado una serie de problemas relacionados con el origen de algunas variantes de la novela; pero el problema del género, en su conjunto, no ha encontrado una solución de principio más o menos satisfactoria. Se sigue considerando a la novela un género entre otros géneros; se intenta establecer sus diferencias, en tanto que género acabado, con otros géneros acabados; se busca desvelar su modelo interior, como sistema determinado con particularidades estables y estrictas. Los trabajos acerca de la novela se reducen, en la gran mayoría de casos, a registrar y describir las variantes novelescas lo más ampliamente posible; pero, como resultado de tales descripciones nunca se consigue dar una fórmula más o menos definitoria de la novela como género. Es más, los investigadores no logran señalar ningún rasgo preciso y estable de la novela, sin ciertas reservas que de hecho anulan completamente ese rasgo como rasgo de género.

He aquí algunos ejemplos de tales rasgos «tomados con ciertas reservas»: la novela es un género con multitud de planos, aunque existen también destacadas novelas con un solo plano; la novela es un género con acusada intriga, un género dinámico, aunque existen también novelas en donde el descriptivismo puro alcanza la cumbre; la novela es un género con problemática, aunque la producción novelesca en masa es un auténtico modelo de puro entretenimiento y superficialidad, inalcanzable para otros géneros; la novela es una historia de amor, aunque los más importantes modelos de novela europea carecen por completo del elemento amoroso; la novela es un género en prosa, aunque existen

rarse muchas más «particularidades del género» semejantes a las citadas, anuladas por reservas que las acompañan escrupulosamente.

Mucho más interesantes y consecuentes son las definiciones de la novela, aportadas por los novelistas mismos, que presentan una cierta variante novelesca, declarándola única forma correcta, necesaria y actual de la novela. Así es, por ejemplo, el prefacio de Rousseau a *La nueva Eloísa*, el de Wieland a *Agathon*, el de Wezel a *Tobías Knaut*; así son las numerosas declaraciones y aserciones de los románticos en torno a *Wilhelm Meister* y a *Lucinda*, etc. Esas afirmaciones, aunque no intentan abarcar en una definición ecléctica todas las variantes de la novela, contribuyen, sin embargo, al proceso vivo de formación de la novela como género. Reflejan, con frecuencia profunda y fielmente, la lucha de la novela con otros géneros y consigo misma (a través de sus variantes dominantes y de moda), en una determinada etapa de su evolución. Se aproximan más a la comprensión de la posición especial de la novela en la literatura, posición incomparable a la de los otros géneros.

En ese sentido, adquieren una importancia especial una serie de afirmaciones que acompañan a la creación de un nuevo tipo de novela en el siglo XVIII. Tal serie se abre con las consideraciones de Fielding acerca de la novela y su héroe, en *Tom Jones*. La continuación de la misma es el prefacio de Wieland a *Agathon*; y su eslabón más importante lo constituyen los *Ensayos acerca de la novela*, de Blankenburg. La conclusión de esa serie la constituye, de hecho, la teoría de la novela elaborada más tarde por Hegel. Son características de todas esas afirmaciones, que reflejan el proceso de formación de la novela en una de sus etapas esenciales (*Tom Jones*, *Agathon*, *Wilhelm Meister*, las siguientes exigencias con respecto a la novela: 1) la novela no debe ser «poética» en el sentido en que son poéticos los otros géneros literarios; 2) el héroe principal de la novela no debe ser «heróico» ni en el sentido épico ni trágico de esa palabra: ha de reunir en sí mismo tantos rasgos positivos como negativos, bajos como elevados, cómicos como serios; 3) el héroe no debe ser presentado ya formado e inmutable, sino en proceso de formación, de cambios, de modificación por la vida; 4) la novela debe convertirse para el mundo contemporáneo en lo que la epopeya era para el mundo antiguo (esa idea ha sido expuesta con toda claridad por Blankenburg, y repetida luego por Hegel).

Todas esas afirmaciones-exigencias tienen un lado muy importante y productivo: la crítica, desde el punto de vista de la novela, de otros géneros y de su actitud ante la realidad: la heroización enfática, el convencionalismo, la poetización estrecha e inerte, el carácter monótono y abstracto, la naturaleza acabada e inmutable de sus héroes. Se produce de hecho una crítica de principio de la literaturización y poetización propias de otros géneros y variantes anteriores a la novela (a la novela heróica barroca y a la novela sentimental de Richardson). Esas teorías se confirman también, en una medida importante, por la práctica de esos novelistas. En ellas, la novela —tanto su práctica como la teoría ligada a ella— aparece, directa y conscientemente, como un género crítico y autocrítico, destinado a renovar las bases mismas de la literaturización y poetización imperantes. La comparación de la novela con la épica (así como su contraposición) constituye, de un lado, un momento en la crítica de otros géneros literarios (en particular del tipo mismo de heroización épica); y, de otro, tiene como objetivo elevar la significación de la novela como género principal de la nueva literatura.

Las afirmaciones-exigencias mencionadas son una de las cumbres de la conciencia de sí misma de la novela. Naturalmente que no constituyen una teoría de la novela. Tampoco destacan por su profundidad filosófica. Pero, a pesar de ello, ilustran la naturaleza de la novela como género en la misma medida, o incluso tal vez en mayor medida, que las teorías existentes acerca de la novela.

Vamos en lo que sigue a intentar abordar la novela precisamente como género en proceso de formación, que está a la cabeza del proceso de desarrollo de toda la literatura de la época moderna. No voy a formular una definición del modelo de novela que actúa en la literatura (en su historia) como sistema de rasgos estables del género. Pero sí intentaré poner de manifiesto los principales rasgos estructurales del más plástico de los géneros; rasgos que definen la orientación de su variable carácter y de su influencia sobre el resto de la literatura.

Veo tres rasgos principales, que diferencian radicalmente la novela de todos los demás géneros: 1) la tridimensionalidad estilística, relacionada con la conciencia plurilingüe que se realiza en ella; 2) la transformación radical en la novela de las coordenadas temporales de la imagen literaria; 3) una nueva zona de construcción de la imagen literaria en la novela, zona de máximo contacto con el presente (contemporaneidad) imperfecto.

Estas tres particularidades de la novela están orgánicamente relacionadas entre sí, y condicionadas todas ellas por un determinado momento crucial en la historia de la sociedad europea: el paso de las condiciones de un estado socialmente cerrado, semipatriarcal y opaco, a las nuevas condiciones de las relaciones internacionales e interlingüísticas. Ante la población europea se abrió una diversidad de lenguas, culturas y épocas, que se convirtió en factor determinante de su existencia y pensamiento.

El primer rasgo estilístico de la novela, ligado al plurilingüismo activo del nuevo mundo, de la nueva cultura, de las nuevas condiciones literarias, lo he analizado en otro trabajo[1]. Recordaré, brevemente, sólo lo esencial.

El plurilingüismo existió siempre (es más antiguo que el monolingüismo canónico y puro), pero no constituía un factor creador; la selección artística deliberada no fue un centro creador del proceso lingüístico literario. El griego clásico percibía los «lenguajes», las épocas lingüísticas y los diversos dialectos literarios griegos (la tragedia es un género plurilingüe); pero la conciencia creadora se realizó a sí misma en los lenguajes puros y cerrados (aunque fuesen, prácticamente, indiferenciados). Los que organizaron y canonizaron el plurilingüismo fueron los géneros.

La nueva conciencia cultural y literaria-creadora vive en un mundo activo y plurilingüe. El mundo se ha convertido en tal, definitivamente y sin retorno. Había finalizado el período opaco y cerrado de coexistencia de las lenguas nacionales. Las lenguas se iluminan recíprocamente: pues una lengua sólo puede verse a sí misma a la luz de otra lengua. Se había acabado también la coexistencia ingenua y consolidada de «lenguajes» dentro de la respectiva lengua nacional; es decir, la coexistencia de dialectos territoriales, de dialectos y argots sociales y profesionales, del lenguaje literario y de los lenguajes de los géneros, dentro de la lengua literaria, de las épocas lingüísticas, etc.

Todo esto se puso en movimiento y entró en proceso de interacción e iluminación recíproca activas. La palabra, la lengua, comenzaron a percibirse de otra manera, y dejaron de ser, objetivamente, lo que eran. Como si, en las condiciones de esa iluminación recíproca, exterior e interior, cada lengua —incluso en el caso de invariabilidad total de su estructura lingüística (de la fonética, del

[1] Véase el estudio «De la prehistoria de la palabra novelesca», en la presente edición.

vocabulario, de la morfología, etc.)— naciera de nuevo, se convirtiera cualitativamente en otra para la conciencia creadora.

En ese universo plurilingüe activo, se establecieron relaciones completamente nuevas entre la lengua y su objeto —es decir, el mundo real—, con importantísimas implicaciones para todos los géneros cristalizados, formados en la época del monolingüismo cerrado y opaco. La novela, a diferencia de otros grandes géneros, se formó y desarrolló precisamente en condiciones de activación intensa del plurilingüismo interno y externo, que constituye su elemento natural. Por eso, la novela pudo situarse a la cabeza del proceso de evolución y renovación de la literatura en sentido lingüístico y estilístico.

En el trabajo mencionado he intentado clarificar la profunda especificidad estilística de la novela, determinada por su relación con el plurilingüismo.

Pasaré a los otros dos rasgos, que se refieren ya a los momentos temáticos de la estructura del género novelesco. Dichos rasgos se revelan y clarifican mejor mediante la comparación de la novela con la epopeya.

Desde el punto de vista de nuestro problema, la epopeya, como género preciso, se caracteriza por tres rasgos esenciales: 1) sirve de objeto a la epopeya el pasado épico nacional, el «pasado absoluto» (según la terminología de Goethe y Schiller); 2) sirve de fuente a la epopeya la tradición, la leyenda nacional (y no la experiencia personal y la libre ficción que se desarrolla a base de la primera); 3) el universo épico está separado de la contemporaneidad, es decir, de la época del rapsoda (del autor y de sus oyentes), por una distancia épica absoluta.

Detengámonos más en cada uno de los rasgos esenciales de la epopeya.

El universo de la epopeya en el pasado heroico nacional, el mundo de los «comienzos» y de las «cimas» de la historia nacional, el mundo de los padres y de los fundadores, el mundo de «los primeros» y de «los mejores». Pero lo importante no es el hecho de que el pasado constituya el contenido de la epopeya. La relación del mundo representado con el pasado, su implicación en el pasado, es el rasgo constitutivo formal de la epopeya en tanto que género. La epopeya nunca ha sido un poema sobre el presente, sobre su tiempo (convirtiéndose sólo para los descendientes en un poema sobre el pasado). La epopeya que conocemos como género preciso ha sido, desde el principio, un poema acerca del pasado; y

la posición del autor (es decir, del que pronuncia la palabra épica), inherente a la epopeya y a su factor constitutivo, es la posición del hombre que habla acerca de un pasado inaccesible para él, la veneración de un descendiente. La palabra épica, por su estilo y su tono, por el carácter de su expresividad, se halla a infinita distancia de la palabra de un contemporáneo acerca de otro contemporáneo, de la palabra dirigida a los contemporáneos («Oneguin, mi buen amigo, nació en las orillas del Neva, en donde quizás usted, lector mío, nació o brilló ...»). Y el rapsoda y el oyente, inherentes a la epopeya como género, se hallan situados en la misma época y en el mismo nivel valorativo (jerárquico); pero el mundo de los héroes que se representa está situado a un nivel valorativo y temporal distinto, inaccesible, separado por una distancia épica. Entre el rapsoda y el oyente se halla, como intermedio, la tradición nacional. Representar un acontecimiento en el mismo nivel valorativo y temporal de uno mismo y de sus contemporáneos (y por lo tanto, en base a la experiencia y la ficción personales), significa efectuar un cambio radical, pasar del universo épico al novelesco.

Como es natural, también podemos percibir distanciadamente «nuestra época» como tiempo épico heroico (desde el punto de vista de su importancia histórica), como desde las profundidades de los tiempos (no desde nosotros, contemporáneos, sino a la luz del futuro); y podemos percibir familiarmente el futuro (como nuestro presente). Pero con esto no percibimos el presente en el presente, ni el pasado en el pasado; nos arrancamos a nosotros mismos de «nuestra época», de su familiar zona de contacto con nosotros.

Hablamos de la epopeya como de un género real y preciso que ha llegado hasta nosotros. Lo encontramos como género ya formado, e incluso petrificado y casi muerto. La perfección del mismo, su sobriedad y la ausencia absoluta de ingenuidad artística, hablan de su vejez como género, de su pasado prolongado. Pero este pasado nosotros sólo podemos suponerlo, y hay que decir abiertamente que tales suposiciones nuestras son muy inexactas. No sabemos nada acerca de las hipotéticas canciones primarias que precedieron a la formación de las epopeyas y a la creación de la tradición épica del género, y que eran canciones sobre contemporáneos y eco directo de acontecimientos recién ocurridos. Por eso sólo podemos suponer cómo eran las canciones primarias de los aedos o las cantilenas. Y no tenemos ningún motivo para

pensar que se pareciesen más a las canciones épicas tardías (conocidas por nosotros) que, por ejemplo, a nuestros folletines populares o a los *chastushki*. Tales canciones épicas heroizantes acerca de contemporáneos, accesibles para nosotros y completamente reales, aparecieron ya tras la formación de las epopeyas, sobre la base de una antigua y fuerte tradición épica. Transfirieron a los acontecimientos contemporáneos y a los contemporáneos una forma épica acabada, es decir, una forma valorativa y temporal del pasado; de esta manera, los contemporáneos se ven implicados en el mundo de los antepasados, de los inicios y las cimas, y, de alguna manera, los canonizan ya en vida. En las condiciones de la estructura patriarcal, los representantes de los grupos dominantes pertenecen como tales, en cierto sentido, al mundo «de los padres» y están separados de los demás hombres por una distancia casi «épica». La implicación épica del héroe contemporáneo en el mundo de los antepasados y fundadores es un fenómeno específico, desarrollado sobre el terreno de una tradición épica formada desde hace mucho y, por lo tanto, tan poco capaz de explicar el origen de la epopeya (como, por ejemplo, la oda neoclásica).

Independientemente de su origen, la epopeya real que ha llegado hasta nosotros es una forma de género acabada y perfecta, cuyo rasgo constitutivo es la transferencia del mundo representado por ella al mundo del pasado absoluto, de comienzos y cimas nacionales. El pasado absoluto es una categoría valorativa (jerárquica) específica. Para la concepción épica del mundo, el «comienzo», «el mejor», el «fundador», el «antepasado», «el que existió antes», etc., no son categorías puramente temporales, sino valorativas y temporales; se trata de un grado superlativo, valorativo y temporal, que se realiza tanto con respecto a todas las cosas y fenómenos del mundo épico: todo está bien en ese pasado, y todo lo que es esencialmente bueno (es «lo primero») sólo se encuentra en ese pasado. El pasado épico absoluto constituye la única fuente y el comienzo de todo lo bueno, también para las épocas posteriores. Así lo atestigua la forma epopéyica.

En la memoria, y no en el conocimiento, está la principal capacidad y fuerza creadora de la literatura antigua. Así ha sido, y

---

* *Chastushka:* copla popular rusa lírico-humorística en dístico o en cuarteto. *(N. de los T.)*

nada lo puede cambiar; las leyendas acerca del pasado son sagradas. Todavía no existe conciencia de la relatividad del pasado.

La experiencia, el conocimiento y la práctica (el futuro), definen la novela. En la época del helenismo se produce el contacto con los héroes del ciclo épico troyano; la épica se transforma en novela. El material épico es transferido al novelesco, a la zona de contacto, pasando por la fase de la familiarización y la risa. Cuando la novela se convierte en género dominante, la teoría del conocimiento se convierte en la principal disciplina filosófica.

No en balde se llama «pasado absoluto» al pasado épico; éste, que es al mismo tiempo un pasado valorativo (jerárquico), carece por completo de relatividad; esto es, no se dan en él los paulatinos pasos temporales que le hubieran ligado al presente. Una frontera absoluta lo separa de todos los tiempos posteriores, y, en primer lugar, del tiempo al que pertenecen el rapsoda y sus oyentes. Esa frontera es, por lo tanto, inmanente a la forma epopéyica misma, y se percibe y suena en cada palabra de la misma.

Destruir esa frontera significa destruir la forma epopéyica como género. Pero, precisamente porque está separado de todas las épocas posteriores, el pasado épico es absoluto y perfecto. Es cerrado como un círculo, y todo en el está completamente elaborado y acabado. En el universo épico no hay lugar para lo imperfecto, para lo imposible de resolver, para lo problemático. No queda en él ningún portillo hacia el futuro; se basta a sí mismo; no supone continuación, y no tiene necesidad alguna de ésta. En el pasado épico, las definiciones temporales y valorativas están unidas en un todo indisoluble (al igual que están unidos también en los antiguos estratos semánticos del lenguaje). Todo lo que está implicado en ese pasado, está implicado a su vez en los valores esenciales y significativos auténticos; pero, al mismo tiempo, adquiere un carácter acabado, finito; pierde, por decirlo así, todos los derechos y posibilidades de ser continuado de manera real. El carácter absoluto, perfecto y cerrado, es el rasgo esencial del pasado épico valorativo y temporal.

Pasemos a la tradición, a la leyenda. El pasado épico, separado por una barrera impenetrable de las épocas posteriores, se conserva y se revela sólo bajo la forma de tradición nacional. La epopeya se apoya tan sólo en esa tradición. Sin embargo, lo importante no es que ello constituya una auténtica fuente para la epopeya, sino el hecho de que apoyarse en la tradición es inherente a la forma epopéyica misma, de la misma manera que tam-

bién es inherente a la misma el pasado absoluto. La palabra épica es palabra épica de acuerdo la leyenda. El universo épico del pasado absoluto es, por su naturaleza, inaccesible a la experiencia personal y no admite puntos de vista ni valoraciones individuales. No puede ser visto, palpado, tocado; no puede ser observado desde *ningún* ángulo, no puede ser verificado, analizado, desmembrado; es imposible penetrar en el interior de su naturaleza. Viene dado únicamente como leyenda sagrada e incontestable, implica una reconocida validez universal, y reivindica una actitud de respeto total. Repetimos y subrayamos: lo importante no está en las fuentes reales de la epopeya, ni en los contenidos de sus momentos, ni en las declaraciones de los autores; lo importante es el rasgo formal (más exactamente, formal y de contenido) del género epopéyico: el apoyo en la leyenda impersonal e incontestable; el reconocimiento universal de sus valoraciones y puntos de vista, que excluye la posibilidad de cualquier otro enfoque; el profundo respeto hacia el objeto de la representación y hacia la la palabra que lo representa (como palabra de la leyenda).

El pasado absoluto, como objeto de la epopeya, y la leyenda incontestable, como su única fuente, definen también el carácter de la distancia épica, es decir, del tercer rasgo esencial de la epopeya como género. Como hemos dicho, el pasado épico está cerrado en sí mismo y separado por una barrera impenetrable de las épocas posteriores, y, en primer lugar, del eterno e ininterrumpido presente de hijos y descendientes, en el que se encuentran el rapsoda y los oyentes de la epopeya, en el que transcurre su existencia y se realiza el *skaz* épico. Por otra parte, la leyenda separa el universo de la epopeya de la experiencia personal, de todo reconocimiento nuevo, de toda iniciativa personal para entender o interpretar, de los nuevos puntos de vista y valoraciones. El universo épico está definitivamente acabado, no sólo como acontecimiento real de lejano pasado, sino también como sentido y valoración: no puede ser cambiado, ni reinterpretado, ni revaluado. Está ya formado, acabado; es inmutable como hecho real, como sentido y como valor. Así, precisamente, se define la distancia épica absoluta. El universo épico sólamente puede ser aceptado como veneración; pero no se le puede tocar; está fuera de la esfera de la actividad humana, inclinada a cambios y reinterpretaciones. Esa distancia no sólo existe en relación con el material épico, es decir, con los acontecimientos y héroes representados, sino también con respecto a los puntos de vista y a las valoracio-

nes acerca de los mismos; el punto de vista y la valoración se han unido al objeto en un todo indisoluble; la palabra épica es inseparable de su objeto, porque su característica semántica es total unión entre los elementos objetuales y espacio-temporales de la misma, y los valorativos (jerárquicos). Esa unión absoluta, que implica también la falta de autonomía del objeto, tan sólo pudo ser superada por primera vez en las condiciones de plurilingüismo activo y de iluminación recíproca de los lenguajes (y la epopeya se convirtió entonces en un género semiconvencional y semimuerto).

Gracias a la distancia épica, que excluye toda posibilidad de actividad y de modificación, adquiere el universo épico su extraordinaria perfección, no sólo desde el punto de vista del contenido, sino también de su sentido y su valor. El universo épico se estructura en una zona de la imagen lejana y absoluta, alejada de toda esfera de posible contacto con el presente en proceso de formación, imperfecto, y propicio, por lo tanto, a reinterpretaciones y revaluaciones.

Los tres rasgos esenciales de la epopeya caracterizados por nosotros, son también propios, en mayor o menor medida, de otros géneros elevados de la antigüedad clásica y de la Edad Media. En la base de todos esos géneros elevados acabados está la misma valoración del tiempo, el mismo papel de la leyenda, y una análoga distancia jerárquica. Para ningún otro género elevado constituye la realidad contemporánea como tal un objeto de representación aceptable. La realidad contemporánea sólo puede penetrar en los géneros elevados a través de sus estratos jerárquicos superiores, distanciados ya por su posición en la realidad misma. Pero, al incorporarse a los géneros elevados (por ejemplo, en las odas de Píndaro o de Simónides), los acontecimientos, los vencedores y los héroes de la contemporaneidad «elevada», se implican de alguna manera en el pasado, se introducen en el tejido unitario del pasado heróico y de la leyenda a través de una serie de eslabones y lazos intermedios. Adquieren, precisamente, su valor y su altura por medio de esa implicación en el pasado en tanto que fuente de todo lo que es auténtico, esencial, y poseedor de valores. Por decirlo así, se ven arrancados de la realidad por su imperfección, su carencia de solución, su apertura, por la posibilidad que hay en ellos de reinterpretaciones y revaluaciones. Ascienden al nivel de valoración del pasado y adquieren ahí su perfección. No se puede olvidar que el «pasado absoluto» no es tiempo, en el sentido li-

mitado y exacto que le damos a esa palabra, sino que es una categoría jerárquica, valorativa y temporal.

No se puede ser grande en la propia época; la grandeza apela siempre a la posteridad, para la cual se convierte en pasado (aparece como una imagen lejana), en objeto de la memoria y no en objeto de una imagen viva y de un contacto directo. En el género «de monumento», el poeta construye su imagen en un plano futuro, lejos de la posteridad (cfr. las inscripciones funerarias de los déspostas orientales y los epitafios de Augusto). En el mundo de la memoria, el fenómeno se halla en un contexto completamente especial, en condiciones que están en conformidad con una ley completamente especial, en condiciones distintas a las del mundo de la imagen viva y del contacto práctico y familiar. El pasado épico es una forma especial de percepción artística del hombre y del acontecimiento. Esa forma ocultaba casi por completo la percepción artística y la representación en general. La representación artística es una representación *sub specie aeternitatis*. Sólo lo que merece ser recordado, lo que debe ser conservado en la memoria de la posteridad, puede y debe ser representado e inmortalizado por el arte literario; la imagen está creada para la posteridad, y se forma en un plano anticipado, lejos de la posteridad. La contemporaneidad (que no tiene pretensiones de ser recordada) es modelada en arcilla para la contemporaneidad; la contemporaneidad es modelada en marmol y bronce para el futuro (para los descendientes).

Es especialmente importante la relación entre los tiempos: el acento valorativo no está puesto en el futuro; lós méritos no le sirven a él, no están situados ante él sino ante la eternidad atemporal; sirven a la memoria futura sobre el pasado, a la ampliación del universo del pasado absoluto, a su enriquecimiento con nuevas imágenes (a cuenta de la contemporaneidad), universo que siempre se opone, fundamentalmente, a todo pasado efímero.

En los géneros elevados, acabados, conserva su importancia y tradición, aunque su papel en las condiciones de la creación personal abierta se hace más convencional que en la epopeya.

En general, el mundo de la gran literatura de la época clásica está proyectado hacia el pasado, en el plano lejano de la memoria; pero no hacia el pasado relativo, real, ligado al presente por medio de etapas temporales interrumpidas, sino hacia el pasado valorativo de los comienzos y las cimas. Ese pasado es distante, per-

fecto y cerrado como un círculo. Como es natural, ello no significa que en él no exista ningún tipo de movimiento. Por el contrario, las categorías temporales relativas están dentro del mismo rica y sutilmente elaboradas (los matices «antes», «más tarde», de las sucesiones de momentos, de la rapidez, la duración, etc.); existe una elevada técnica artística del tiempo. Pero todos los puntos de ese tiempo perfecto, cerrado en círculo, están igualmente lejanos del tiempo real y dinámico de la contemporaneidad; en su conjunto, el tiempo no está localizado en el proceso histórico real, no está interrelacionado con el presente y el futuro; por decirlo de esta manera, contiene en sí la plenitud de los tiempos. En consecuencia, todos los géneros elevados de la época clásica, es decir, toda la gran literatura, se estructura en la zona de la imagen alejada, fuera de todo posible contacto con el presente imperfecto.

Como hemos dicho, la realidad contemporánea como tal, es decir, la realidad que conserva su fisionomía viva, actual, no podía convertirse en objeto de representación de los géneros elevados. La realidad contemporánea era una realidad de nivel «inferior» con respecto al pasado épico. No podía servir de punto de partida para la interpretación y la valoración artística. El centro de tal interpretación y valoración sólo podía estar situado en el pasado absoluto. El presente es algo pasajero, inestable, una eterna continuación sin comienzo ni fin; carece de auténtica perfección y, por lo tanto, de sustancia. El futuro era concebido como una continuación pasiva del presente o como el final, la muerte, la castástrofe. Las categorías valorativas y temporales del comienzo absoluto y del final absoluto tienen también una importancia excepcional para la percepción del tiempo en las ideologías de las épocas pasadas. El comienzo se idealiza, el final se oscurece (catástrofe, «la caida de los dioses»). Esa percepción del tiempo y la jerarquía de tiempos determinada por ella, impregnan todos los géneros elevados de la antigüedad y de la Edad Media. Penetraron tan profundamente en la esencia misma de los géneros, que continuaron viviendo en ellos en las épocas posteriores —hasta el siglo XIX e incluso más tarde.

La idealización del pasado tiene en los géneros elevados carácter oficial. Todas las expresiones externas de fuerza suprema y de verdad suprema (de todo lo que es perfecto), están formadas por categorías valorativas y jerárquicas de pasado, por una imagen distanciada y alejada (desde el gesto y la vestimenta hasta el estilo, todo es símbolo de poder). La novela está ligada, a su vez, a los

elementos de la naturaleza, siempre viva, de la palabra no oficial y del pensamiento no oficial (la forma festiva, el habla familiar, la profanación).

A los muertos se les quiere de otra manera; se les extrae de la esfera de contacto; se puede hablar de ellos, y hay que hablar, en otro estilo. La palabra acerca de un hombre muerto se diferencia profundamente, desde el punto de vista estilístico, de la palabra acerca de un hombre vivo.

En los géneros elevados, todo poder, todo privilegio, toda importancia y toda grandeza, pasan de la zona de contacto familiar al plano alejado (la vestimenta, la etiqueta, el estilo del discurso del héroe y acerca del héroe). El clasicismo de todos los géneros no novelescos estriba en su orientación hacia la perfección.

La realidad contemporánea, el presente inestable y efímero —«inferior»—, la «vida sin comienzo ni fin», sólo era objeto de representación en los géneros inferiores. Pero, en primer lugar, era el principal objeto de representación en el amplísimo y rico dominio de la creación cómica popular. En el estudio mencionado he intentado mostrar la enorme importancia de este dominio —tanto en la antigüedad como en la Edad Media— para la génesis y formación de la palabra novelesca. Igual importancia tuvo también para todos los demás momentos del género novelesco, en la fase de la aparición y formación inicial de los mismos. Ahí precisamente —en la risa popular— es donde hay que buscar las auténticas raíces folclóricas de la novela. El presente, la contemporaneidad como tal, el «yo mismo», «mis contemporáneos» y «mi época», fueron objeto al principio de una risa ambivalente: jovial y cáustica al mismo tiempo. Ahí es donde se genera una nueva actitud radical hacia la lengua y la palabra. Junto a la representación directa —de ridiculización de la contemporaneidad— florece la parodización y el transformismo de todos los géneros e imágenes elevadas del mito nacional. Ahí —en la parodia, y especialmente en las transformaciones— es donde se «contemporaniza» el «pasado absoluto» de dioses, semidioses y héroes; es rebajado, representado a nivel de la contemporaneidad en su ambiente cotidiano, en su lenguaje de nivel inferior.

A partir de esos elementos, que están en la naturaleza de la risa popular, se desarrolla directamente, en el terreno clásico, uno de los amplios y variados dominios de la literatura antigua, definido por los antiguos mismos como σπουδογέλοιον, es decir, el dominio de lo «serio-cómico». A él pertenecen los mimos con ar-

gumento simple de Sofrón, toda la poesía bucólica, la fábula, la primera literatura de memorias 'Επιδημίαι, Juan de Quíos, y 'Ομιλίαι, de Critias), así como los planfletos; en él incluían también los antiguos mismos los «diálogos socráticos» (como género); a dicho dominio pertenece igualmente la sátira romana (Lucilio, Horacio, Persio, Juvenal), la extensa literatura de los «simposios»; se incluye también aquí la sátira menipea (cómo género), y los diálogos a la manera de Luciano. Todos estos géneros, incluidos en el concepto «serio-cómico», son los auténticos antecesores de la novela. Es más, algunos de ellos son géneros de tipo puramente novelesco, que contienen en germen, y a veces en forma desarrollada, los elementos básicos de las variantes tardías más importantes de la novela europea. El auténtico espíritu de la novela, en tanto que género en proceso de formación, está presente en ellos en una medida incomparablemente mayor que en las llamadas «novelas griegas» (el único género antiguo al que se ha llamado así). La novela griega ejerció una fuerte influencia sobre la novela europea de la época del barroco, es decir, precisamente cuando comenzó a elaborarse la teoría de la novela (abad Huet), y cuando se precisaba e imponía el término mismo de «novela». Por eso, de entre todas las obras novelescas de la antigüedad, sólo se ha aplicado ese término a la novela griega. Sin embargo, los géneros que hemos denominado serio-cómicos, aunque carezcan de la osamenta compositivo-temática que acostumbramos a exigir al género novelesco, anticipan los momentos más importantes en la evolución de la novela de la época moderna. Eso se refiere, especialmente, a los diálogos socráticos, a los que se puede llamar —parafraseando a Friedrich Shlegel— «novelas de aquellos tiempos» y, luego, a la sátira menipea (incluyendo también en ésta al *Satiricón*, de Petronio), cuyo papel en la historia de la novela es enorme —aunque todavía no ha sido suficientemente valorado por la ciencia—. Todos esos géneros serio-cómicos han constituido la primera etapa importante y auténtica de la evolución de la novela como género en proceso de formación.

¿En qué consiste, entonces, el espíritu novelesco de tales géneros serio-cómicos, y en qué se basa su importancia como primera etapa del proceso de formación de la novela? Su objeto, y lo que es más importante, el punto de partida para la comprensión, valoración y formación del mismo, es la realidad contemporánea. Por primera vez, el objeto de una representación literaria seria (aunque, al mismo tiempo, cómica) es presentado sin dis-

tancia alguna, a nivel de la contemporaneidad, en la zona de contacto simple y directo. Incluso en los casos en que el pasado y el mito sirven a estos géneros de objeto de representación, falta de distancia épica, porque el punto de vista lo proporciona la contemporaneidad. En este proceso de destrucción de distancias, tiene especial importancia el elemento cómico de los respectivos géneros, el elemento extraído del folclore (de la risa popular). La risa es, precisamente, la que destruye la distancia épica y en general, todo tipo de distancia: jerárquica (valorativa). En la imagen distanciada el objeto no puede ser cómico; para convertirlo en cómico ha de ser acercado; todo lo cómico es cercano; toda creación cómica opera en la zona de máximo acercamiento. La risa posee una considerable fuerza para acercar al objeto; introduce al objeto en la zona de contacto directo, donde puede ser percibido familiarmente en todos sus aspectos, donde se le puede dar la vuelta, volverlo del revés, observarlo desde abajo y desde arriba, romper su envoltura exterior y examinar su interior; donde se puede dudar de él, descomponerlo, desmenuzarlo, desvelarlo y desenmascararlo, analizarlo libremente y experimentarlo. La risa destruye el miedo y el respeto al objeto, al mundo, lo transforma en un objeto de contacto familiar, preparando con ello la investigación libre y completa del mismo. La risa es el factor más importante para la creación de la premisa de osadía, sin la cual es imposible la comprensión realista del mundo. Es como si la risa, acercando y familiarizando el objeto, lo entregase en las osadas manos de la experiencia investigadora —científica y artística—, y de la ficción que experimenta libremente y sirve a esa experiencia. La familiarización del mundo por medio de la risa y el habla populares, constituye una etapa extremadamente importante y necesaria en la evolución de la creación libre, científica y artística realista, del mundo europeo.

El plano de la representación cómica es un plano específico, tanto desde el punto de vista temporal como espacial. El papel de la memoria es en este caso mínimo; la memoria y la leyenda no tienen nada que ver con el mundo de lo cómico; se ridiculiza para olvidar; la zona de máximo contacto familiar y directo es ésta: risa-blasfemia-azotes. En el fondo, eso significa desmitificar, es decir, precisamente, arrancar el objeto del plano alejado, destruir la distancia épica, asaltar y destruir, en general, el plano alejado. En ese plano (el plano de la risa), el objeto puede ser irrespetuosamente

observado desde todos los ángulos; es más, el dorso, la parte de atrás del objeto (así como los elementos internos no destinados a ser expuestos) adquieren una importancia especial en dicho plano. Rompen el objeto, lo desnudan (le quitan la ornamentación jerárquica): el objeto desnudo es ridículo, también es ridícula la vestimenta «vacía», separada del cuerpo del objeto. Tiene lugar una cómica operación de desmenuzamiento.

Lo cómico puede ser interpretado (es decir, actualizado); sirve de objeto del juego el originario simbolismo artístico del espacio y del tiempo: arriba, abajo, delante, detrás, antes, más tarde, el primero, el último, pasado, presente, corto (momentáneo), largo, etc. Predomina la lógica artística del análisis, del desmenuzamiento, de la destrucción.

Poseemos un importante documento que refleja la génesis simultánea de una noción científica y de una nueva imagen artística novelesca en prosa. Se trata de los diálogos socráticos. Todo es especial en este descollante género aparecido hacia el final de la antigüedad clásica. Es significativo el hecho de que aparezca como «apomnemoneumata», es decir, un género de tipo memorialesco, como inscripciones en base a recuerdos personales de conversaciones reales de los contemporáneos[2]; también es significativo el hecho de que la figura central del género sea un hombre que habla y conversa; en ese sentido, es característica en la figura de Sócrates, en tanto que héroe central de este género, la combinación de la máscara popular de tonto, que no entiende nada (casi como Margites), con los rasgos de sabio de tipo elevado (en el espíritu de las leyendas acerca de los siete sabios); el resultado de esta combinación es la imagen ambivalente del sabio desconocimiento. Es típico del diálogo socrático el autoelogio ambivalente: soy más sabio que los demás porque sé que no sé nada. En la figura de Sócrates se puede entrever un nuevo tipo de heroización prosaica. En torno a esa figura aparecen leyendas carnavalescas (por ejemplo, sus relaciones con Jantipa); el héroe se transforma en bufón (cfr. la «carnavalización» posterior de leyendas en torno a Dante, Pushkin, etc.).

[2] En las memorias y autobiografías la «memoria» tiene un carácter especial; es la memoria de la propia época y de la propia persona. Es una memoria que no heroiza; existe en ella un momento de automatismo y de registro (no monumental). Es la memoria personal, sin continuidad, limitada al marco de la existencia personal (no hay padres sin generaciones). El carácter de memorias es ya propio del género del diálogo socrático.

También es peculiar de este género el diálogo narrado, canonizado, enmarcado en una narración dialogizada; es característico el acercamiento —máximo posible en la Grecia clásica— del lenguaje de dicho género al habla popular; y es especialmente significativo el hecho de que estos diálogos hayan revelado la prosa ática, que hayan estado ligados a la sustancial renovación del lenguaje de la prosa literaria, a la sustitución de lenguas. Es significativo el hecho de que, al mismo tiempo, este género constituya un sistema bastante complejo de estilos, e incluso de dialectos, que forman parte de él como imágenes de lenguajes y estilos más o menos paródicos (estamos, pues, ante un género con multitud de estilos, como una auténtica novela); es igualmente característica la figura de Sócrates en tanto que modelo destacado de heroización novelesca en prosa (tan diferente de la épica); y, finalmente —y esto es lo más importante aquí para nosotros—, la combinación tan típica de la risa, de la ironía socrática, de todo el sistema de rebajamientos socráticos, con la investigación seria, elevada y por primera vez, libre, del hombre y del pensamiento humano. La risa socrática (atenuada hasta la ironía) y las reducciones socráticas (todo un sistema de metáforas y comparaciones tomadas de prestado a las esferas inferiores de la vida: de las profesiones artesanales, de la vida cotidiana, etc.) acercan y familiarizan el mundo a fin de poder investigarlo libremente y sin miedo. Sirve como punto de partida la contemporaneidad, las personas vivas de alrededor y sus opiniones. De ahí, de esa contemporaneidad, caracterizada por la diversidad de voces y lenguajes, se traza —a través de la experiencia y la investigación personales— la orientación en cuanto al mundo y al tiempo (incluyendo el «pasado absoluto» de la leyenda). En general, sirve incluso de punto de partida, externo y más cercano al diálogo, un pretexto accidental e insignificante (cosa conforme con la norma del género): se subraya, de alguna manera, el hoy y su coyuntura accidental (un encuentro imprevisto, etc.).

En otros géneros serio-cómicos encontramos otros aspectos, matices y consecuencias de la misma mutación radical del centro valorativo y temporal de la orientación artística, del mismo cambio de la jerarquía temporal. Diremos algunas palabras acerca de la sátira menipea. Sus raíces folclóricas son las mismas que las del diálogo socrático, al que está ligada genéticamente (se la considera, generalmente, un producto de la descomposición del diálogo socrático). El papel familiarizante de la risa es aquí mucho

más fuerte y categórico. La libertad en las reducciones groseras y la vuelta al revés de los aspectos elevados del mundo y de la concepción del mundo, pueden chocar en algún caso. Pero esa excepcional familiaridad cómica se combina con una aguda problemática y con lo fantástico utópico. De la lejana imagen épica del pasado absoluto no ha quedado nada; el mundo entero, y todo lo más sagrado de él, es presentado sin ninguna distanciación, en la zona de contacto directo, donde todo puede ser tocado con la mano. En ese mundo, convertido por entero en familiar, el argumento se desplaza con una libertad fantástica: del cielo a la tierra, de la tierra al infierno, del presente al pasado, del pasado al futuro. En las visiones cómicas del otro mundo de la sátira menipea, los héroes del «pasado absoluto» las personalidades de las diversas épocas del pasado histórico (por ejemplo, Alejandro de Macedonia) y los contemporáneos vivos, se encuentran entre sí para conversar familiarmente e incluso para disputar; es muy característica esa colisión de épocas en el marco de la realidad. Los argumentos y situaciones de la sátira menipea, de una fantasía sin límites, están subordinados a un solo objetivo: verificar y desenmascarar ideas e ideólogos. Se trata de argumentos experimentales-provocadores.

Es significativa la aparición en este género del elemento utópico, aunque todavía inseguro y sin profundidad: el presente imperfecto comienza a sentirse mucho más cerca del futuro que del pasado, comienza a buscar en el futuro los soportes valorativos, con independencia de que ese futuro es presente, por el momento, bajo la forma de vuelta al siglo de oro de Saturno (en suelo romano la sátira menipea estaba estrechamente ligada a las saturnalias y a la libertad de risa típica de estas).

La sátira menipea es dialogística, llena de parodias y transformismos, incluye múltiples estilos, y ni siquiera vacila ante los elementos de bilingüismo (en Varrón, y especialmente en *Consolación de la filosofía*, de Boecio). El *Satiricón*, de Petronio, muestra que la sátira menipea puede desarrollarse hasta formar un enorme tejido, que ofrece una reflexión realista acerca del variado y contradictorio mundo social contemporáneo.

Casi todos los géneros nombrados, pertenecientes al dominio de lo «serio-cómico», se caracterizan por la presencia en ellos, intencionada y abierta, del elemento autobiográfico y de memorias. La mutación del centro temporal de la orientación artística, que sitúa, de un lado, al autor y a sus lectores, y, de otro, a los héroes

y al mundo representados por el autor, en el mismo plano valorativo, al mismo nivel, que los convierte en contemporáneos, en conocidos y posibles amigos, que crea las relaciones familiares de los mismos (recuerdo una vez más el evidente y subrayado comienzo novelesco de *Eugenio Oneguin*), permite al autor, bajo todos sus rostros y máscaras, desplazarse libremente en el campo del mundo representado, que en la épica era completamente cerrado e inaccesible.

El campo de la representación del mundo cambia según los géneros y épocas de la evolución de la literatura. Está organizado y delimitado de manera diferente en el espacio y en el tiempo. Es siempre específico.

La novela se halla en contacto con los elementos del presente imperfecto, lo que impide que el género se petrifique. El novelista tiende siempre hacia lo que todavía no está acabado. Puede aparecer, en el campo de la representación, en distintas actitudes de actor; puede representar los momentos reales de su vida o hacer alusiones a éstos; puede intervenir en la conversación de los personajes, polemizar abiertamente con sus adversarios literarios, etc. Pero lo importante no es sólo la aparición de la imagen del autor en el campo de la representación; lo es también el hecho de que el autor mismo, auténtico, formal, primario (autor de la imagen del autor), tenga nuevas relaciones con el mundo representado: ambos se hallan ahora en las mismas coordenadas valorativas y temporales; la palabra del autor que representa, está situada en el mismo plano que la palabra representada del personaje, y puede entrar (más exactamente, no puede dejar de entrar) con él en relaciones dialogísticas y en combinaciones híbridas.

Precisamente, esa nueva posición del autor primario, formal, en la zona de contacto con el mundo representado, hace posible la aparición de la imagen del autor en el campo de la representación. Este nuevo status del autor es uno de los resultados más importantes de la superación de la distancia épica (jerárquica). La enorme importancia formal-compositiva y estilística que tiene ese status para la especificidad del género novelesco, no tiene necesidad de ser explicada.

Es ese sentido, vamos a referirnos a *Las almas muertas*, de Gógol. Como forma para su epopeya, Gógol pensaba en la *Divina Comedia;* en esa forma imaginó el escritor la grandeza de su obra, pero obtuvo como resultado una sátira menipea. Una vez dentro de la zona de contacto familiar, ya no podía salir de ella, ni podía

transferir a la misma las imágenes positivas distanciadas. Las imágenes distanciadas de la epopeya y las del contacto familiar no lograban encontrarse en el mismo campo de representación; la patética irrumpía en el universo de la sátira menipea como cuerpo ajeno; la patética positiva se convertía en abstracta y, sin embargo, quedaba fuera de la obra. Gógol no podía lograr pasar del infierno al purgatorio y al paraíso con los mismos individuos y en el marco de la misma obra: era imposible el paso ininterrumpido. La tragedia de Gógol es, en cierta medida, la tragedia del género (entendiendo el género no en sentido formalista, sino como zona y campo de la percepción valorativa y de la representación del mundo). Gógol había perdido de vista Rusia, es decir, había perdido el plano para su percepción y representación; quedó atrapado entre la memoria y el contacto familiar (hablando claramente, no logró encontrar el enfoque adecuado para los prismáticos).

Pero la contemporaneidad, como nuevo punto de partida de la orientación artística, no excluye en ningún caso la representación del pasado heróico, aun sin ningún tipo de transformación. Un ejemplo de esto lo constituye la *Ciropedia*, de Jenofonte (que, naturalmente, ya no forma parte del dominio de lo serio-cómico, sino que se sitúa en su frontera). El objeto de la representación es el pasado; el héroe es Ciro el Grande. Pero el punto de partida lo constituye la época de Jenofonte: ésta es, precisamente, la que define los puntos de vista y las orientaciones valorativas. Es característico el hecho de que Jenofonte no haya elegido el pasado nacional heróico de los griegos, sino el pasado heróico ajeno, el bárbaro. Ahora el mundo está ya abierto; el mundo monolítico y cerrado del pasado nacional (como era en la epopeya) ha sido sustituido por el mundo, grande y abierto, tanto del pasado nacional como del pasado de otros pueblos. Esa elección de hechos heróicos ajenos viene determinada por el creciente interés —característico de la época de Jenofonte— por Oriente, por su cultura e ideología, por sus formas social-políticas; de Oriente esperaban la luz. Había comenzado ya la iluminación recíproca de culturas, ideologías y lenguas. Es igualmente característica la idealización del déspota oriental; se nota también aquí la época de Jenofonte, con su idea (compartida por un significativo círculo de contemporáneos suyos) de innovación de las formas políticas griegas en un espíritu cercano a la autocracia oriental. Como es natural, tal idealización del autócrata oriental es ajena por completo al espí-

ritu de la tradición nacional helena. Es peculiar, además, la idea —muy en vigor en aquella época— de la educación del hombre, que se convirtió con posterioridad en una de las ideas fundamentales para la formación de la nueva novela europea. Típica también es la transferencia, intencionada y abierta por completo, de los rasgos de Ciro el Joven —contemporáneo de Jenofonte, y en cuya campaña éste tomó parte— a la imagen de Ciro el Grande; se percibe igualmente la influencia de la figura de Sócrates, otro contemporáneo cercano a Jenofonte; así se introduce en la obra un elemento de memorias. Y es característica, finalmente, la forma misma de la obra: diálogos enmarcados en la narración. De esta manera, la contemporaneidad y su problemática constituyen aquí el punto de partida y el centro para una interpretación y valoración artística e ideológica del pasado. Ese pasado está presentado sin distanciamiento, a nivel de la contemporaneidad; aunque, verdaderamente, no en sus estratos inferiores, sino en los superiores, a nivel de su avanzada problemática. Destaquemos en esta obra un cierto matiz utópico, un suave (e inseguro) movimiento de la contemporaneidad desde el pasado hacia el futuro. La *Ciropedia* es una novela en el sentido auténtico de esta palabra.

En la novela, la representación del pasado no presupone la modernización del mismo (en Jenofonte existen, como es natural, elementos de tal modernización). Por el contrario, una representación auténticamente objetiva del pasado como pasado, sólo es posible en la novela. La contemporaneidad, con su nueva experiencia, permanece en la forma misma de la visión, en la profundidad, agudeza, amplitud y vivacidad de esa visión; pero en modo alguno ha de incorporarse al contenido representado como fuerza que moderniza y desnaturaliza la especificidad del pasado. Pues toda contemporaneidad importante y seria necesita de una imagen auténtica del pasado; necesita de un auténtico lenguaje ajeno de otro tiempo.

La revolución en la jerarquía de los tiempos, que hemos definido, determina también una revolución radical en la estructura de la imagen artística. El presente es en su —por decirlo así— «totalidad» (aunque no constituya, precisamente, un todo) imperfecto, por principio y en esencia: el presente requiere continuación con todo su ser; se dirige hacia el futuro, y cuanto más activa y conscientemente avanza hacia ese futuro, tanto más perceptible y significativa es su imperfección. Por eso, cuando el presente se convierte en el centro de la orientación humana en cuanto al

tiempo y al mundo, el tiempo y el mundo pierden su perfección, tanto en su conjunto como en cada una de sus partes. El modelo temporal del mundo se modifica radicalmente: se convierte en un mundo en donde no existe la primera palabra (de comienzo ideal), y lo que sigue no ha sido pronunciado todavía. Para la conciencia ideológico artística, el tiempo y el mundo se convierten por primera vez en históricos: se revelan —aunque al principio sin claridad, confusamente— como proceso de formación, como movimiento constante hacia el futuro real, como proceso unitario, completamente abarcador y no terminado. Todo acontecimiento —sea cual sea—, todo fenómeno, toda cosa, en general todo objeto de representación artística, pierde la perfección, el carácter totalmente acabado e inmutable que le eran propios en el mundo del pasado épico «absoluto», protegido por una barrera invencible del presente no acabado, que continúa. El objeto, mediante el contacto con el presente, es introducido en el proceso no acabado de formación del mundo, cayendo sobre él la marca de la imperfección. Por lejos que se encuentre de nosotros en el tiempo, está ligado a nuestro presente imperfecto a través de las continuas mutaciones temporales, se pone en contacto con nuestra imperfección, con nuestro presente; y ese presente nuestro avanza hacia el futuro continuo. En dicho contexto imperfecto se pierde la invariabilidad semántica del objeto: su sentido y su significación se renuevan y desarrollan en la medida en que se desarrolla el contexto. Eso conduce a cambios radicales en la estructura de la imagen artística. La imagen artística adquiere una actualidad específica. Se pone en relación —bajo una u otra forma y en mayor o menor medida— con el acontecimiento de la vida en proceso de desarrollo, en el que también nosotros —el autor y los lectores— estamos fundamentalmente implicados. Con esto se crea una zona radicalmente nueva de estructuración de imágenes en la novela; una zona de contacto máximo entre el objeto de la representación y el presente imperfecto, y, por lo tanto, con el futuro.

La profecía es característica de la épica; las predicciones, de la novela. La profecía épica se realiza por entero en los límites del pasado absoluto (si no en la épica respectiva, sí en las tradiciones y leyendas que la rodean); no tiene relación con el lector ni con el tiempo real. La novela, en cambio, busca profetizar, predecir e influenciar el futuro real, el futuro del autor y del lector. Tiene problemas nuevos y específicos; es típica en ella la reinterpretación:

la reevaluación. El centro de la actividad que interpreta y justifica el pasado se transfiere al futuro.

El «modernismo» de la novela, próximo a la valoración-injusta de las épocas pasadas, es imposible de destruir. Recordemos la reevaluación del pasado en la época del Renacimiento (la «oscuridad del siglo gótico»), en el siglo XVIII (Voltaire), y en el período del positivismo (desenmascaramiento del mito, de la leyenda, de la heroización; rechazo máximo de la memoria y máximo estrechamiento —hasta el empirismo— del concepto de «conocimiento»; se considera criterio supremo la «progresividad» mecanicista).



Me referiré ahora a algunos rasgos artísticos vinculados a los problemas mencionados. La falta de perfección y de exhaustividad internas conduce a la acentuación categórica de los imperativos de perfección y exhaustividad externas, formales y, especialmente, argumentales. El problema del comienzo, del final y de la plenitud, se plantea de una manera completamente nueva. La epopeya es indiferente al comienzo formal, puede ser incompleta (es decir, puede tomar un final casi arbitrario). El pasado absoluto es cerrado y perfecto, tanto en conjunto como en cualquiera de sus partes. Por eso, cada parte puede ser elaborada y presentada como un todo unitario. El universo entero del pasado absoluto (también es unitario en lo que respecta al argumento) no puede ser incluido en una sola epopeya (eso significaría recontar todas las leyendas nacionales); resulta difícil abarcarlo entero, e, incluso, tan sólo un fragmento significativo del mismo. Pero eso no tiene importancia, porque la estructura del todo se repite en cada parte, y cada parte es perfecta y redonda como un todo. El relato puede comenzarse y acabarse casi en cualquiera de sus momentos. La *Iliada* se presenta como un fragmento accidental del ciclo troyano. Su final (el funeral de Héctor) no podría constituir en ningún caso el final de una novela. Pero la perfección épica no sufre nada por ese motivo. El «interés» específico «por el final» —¿cómo terminará la guerra?, ¿quién vencerá?, ¿qué le ocurrirá a Aquiles?, etc.— está totalmente excluido del material épico, tanto de los motivos interiores como de los exteriores (el aspecto argumental de la tradición era conocido por entero de antemano). El «interés» específico «por la continuación» (¿qué ocurrirá más adelante?) y el «interés por el final» (¿cómo terminará?) son sólo

característicos de la novela, y posibles únicamente en la zona de acercamiento y contacto (son imposibles en la zona de la imagen alejada).

En la imagen alejada, el acontecimiento está dado por entero y es imposible el interés (desconocimiento) por el argumento. La novela especula a su vez con la categoría del desconocimiento. Aparecen diversas formas y métodos de utilización del sobrante del autor (cosa que el héroe no sabe ni ve). Es posible la utilización argumental (exterior) del sobrante, y la del sobrante para la conclusión esencial (y para una exteriorización novelesca especial) de la imagen del hombre. Y aparece también el problema de la existencia de otra posibilidad.

Las particularidades de la zona novelesca, en sus diversas variantes, se manifiestan de manera diferente. La novela puede carecer por completo de problemática. Tomemos, por ejemplo, la novela de bulevar, de aventuras. En ella no encontramos problemas filosóficos, y tampoco político-sociales, ni psicológicos; por lo tanto no puede ser establecido a través de ninguna de esas esferas el contacto con el acontecimiento imperfecto de nuestra existencia contemporánea. La ausencia de distancia y la zona de contacto se utilizan aquí de manera distinta: en lugar de nuestra aburrida existencia, es verdad que nos propone un sucedáneo; pero se trata del sucedáneo de una existencia interesante y brillante. Tales aventuras podemos vivirlas, con esos héroes podemos identificarnos; esas novelas pueden casi convertirse en sustitutos de nuestra propia existencia. Nada de todo ello es posible en el caso de la epopeya y de otros géneros distanciados. También aparece aquí un peligro específico de tal zona novelesca de contacto: nosotros mismos podemos incorporarnos a la novela (nunca se puede entrar en la epopeya ni en otros géneros distanciados). De ahí la posibilidad de fenómenos tales como la sustitución de la propia existencia por la lectura frenética de novelas o por los sueños novelescos (el héroe de *Las noches blancas*), el bobarysmo, la aparición en la vida de héroes novelescos de moda (decepcionados, demoníacos, etc.). Otros géneros sólo son capaces de generar tales fenómenos cuando adquieren rasgos novelescos, es decir, cuando son transportados a la zona novelesca de contacto (por ejemplo, los poemas de Byron).

A la nueva orientación temporal y a la zona de contacto va también ligado otro fenómeno extremadamente importante en la historia de la novela: sus relaciones especiales con los géneros ex-

traliterarios (de la vida cotidiana e ideológicos). Ya en el período de su aparición, la novela y los géneros que la anticipaban se apoyaron en distintas formas extraartísticas de la vida personal y pública, especialmente en las formas retóricas (existe incluso una teoría que considera que la novela proviene de la retórica). También en las épocas posteriores de su desarrollo ha utilizado la novela, amplia y sustancialmente, la forma de cartas, diarios, confesiones, y las formas y los métodos de la nueva retórica judicial. Estructurándose en la zona de contacto con el imperfecto acontecimiento contemporáneo, la novela rebasa con frecuencia las fronteras de la especificidad artístico-literaria, transformándose en sermón moralizador, en tratado filosófico, en discurso político directo, o bien degenera en sinceridad bruta, no clarificada por la forma, de la confesión, en «grito del alma», etc. Todos estos fenómenos son especialmente típicos de la novela como género en proceso de formación. Pues las fronteras entre lo artístico y lo no artístico, entre la literatura y la no literatura, etc., no han sido establecidas por los dioses de una vez para siempre. Toda especificidad es histórica. El proceso de formación de la literatura no sólo significa un crecimiento y transformación de la misma dentro de los límites de las fronteras inmutables de la especificidad; ese proceso afecta también a las fronteras mismas. El proceso de transformación de las fronteras de los dominios de la cultura (incluyendo también la literatura), es extremadamente lento y complejo. Algunas violaciones de las fronteras de la especificidad (del tipo de las señaladas más arriba) son sólo síntomas de ese proceso que se desarrolla a gran profundidad. En la novela, como género en proceso de formación, tales síntomas de modificación de la especificidad se manifiestan con mucha mayor frecuencia, más categóricamente, y son más significativos, porque la novela está a la cabeza de tales modificaciones. La novela puede servir de documento para prever los grandes destinos, todavía lejanos, de la evolución de la literatura.

Pero el cambio de orientación temporal y de zona de estructuración de las imágenes, no se manifiesta en ninguna parte de manera tan profunda y esencial como en la reestructuración de la imagen del hombre en la literatura. Sin embargo, no puedo referirme más que de paso, en los límites del presente estudio, a ese problema tan importante y tan complejo.

El hombre de los géneros elevados, distanciados, es el hombre del pasado absoluto y de la imagen alejada. Como tal, es comple-

tamente perfecto y acabado. Es perfecto a un alto nivel heróico, pero es también perfecto y totalmente acabado, está ahí por entero, desde el comienzo hasta el final, coincide consigo mismo, es absolutamente igual a sí mismo. Está, además, exteriorizado por completo. Entre su auténtica esencia y su apariencia externa no existe el menor desajuste. Todas sus potencias, todas sus virtualidades, se ven realizadas hasta el fin en su posición social externa, en su destino, y hasta en su aspecto exterior; fuera de ese sentido y de esa posición determinados, ya no queda nada de él. Se ha convertido en todo lo que podía ser, y sólo podía ser aquello en lo que se ha convertido. También está exteriorizado por completo en el sentido más elemental, casi literal: todo en él está abierto y expresado en voz alta, su universo interior y todos sus rasgos exteriores, sus manifestaciones y actos, se encuentran en el mismo plano. El punto de vista sobre sí mismo, coincide por completo con el punto de vista de otros acerca de él; de la sociedad (su colectivo), del rapsoda, de los oyentes.

En relación con esto, vamos a abordar el problema de la «autoglorificación» en Plutarco y otros. El «yo mismo», en las condiciones del plano alejado, no existe en sí y para sí, sino para la posteridad, en la memoria anticipada de la posteridad. Yo soy consciente de mí mismo, de mi imagen, en el plano alejado, distanciado; en este plano distanciado de la memoria, mi conciencia está enajenada de mí; me veo con los ojos del otro. Esta coincidencia de formas —de los puntos de vista sobre sí y sobre el otro— tiene un carácter ingenuo y unitario; todavía no existen divergencias entre ellas. Aún no existe la confesión-autodesenmascaramiento. El que representa coincide con el representado[3].

Sólo ve en sí y sabe sobre sí lo que acerca de él ven y saben los demás. Todo lo que acerca de él puede decir otro —el autor—, puede decirlo él mismo, y viceversa. No hay en él nada que buscar, que adivinar; no puede ser desenmascarado ni provocado: está exteriorizado por completo, no tiene ni envoltura ni núcleo. Además, el hombre épico carece por completo de iniciativa ideológica (también carecen de ella los personajes y el autor). El mundo épico

[3] La épica se disgrega cuando comienza la búsqueda de un nuevo punto de vista sobre sí (sin añadir los puntos de vista de los demás). El expresivo gesto novelesco aparece como desviación de la norma; pero su «erroneidad» revela, precisamente, su significación subjetiva. Aparece en un principio la desviación de la norma; luego, la problemática de la norma misma.

no conoce más que una sola y única concepción, ya establecida por completo, igualmente obligatoria e indiscutible tanto para los personajes como para el autor y los oyentes; el hombre épico carece también de iniciativa lingüística; el mundo épico conoce un solo y único lenguaje ya establecido. Por ello, ni la concepción del mundo, ni el lenguaje, pueden servir como factores de delimitación y constitución de las imágenes de los hombres, de individualización de las mismas. Los hombres están aquí delimitados, constituídos, individualizados, por distintas situaciones y destinos, pero no por diferentes «verdades». Ni siquiera los dioses están separados de los hombres por una verdad especial: tienen el mismo lenguaje, la misma concepción, el mismo destino y la misma proyección total hacia fuera.

Tales particularidades del hombre épico, que también se hallan, generalmente, en otros géneros elevados, distanciados, producen la excepcional belleza, la unidad, la cristalina claridad y la perfección artística de esa imagen del hombre, generando al mismo tiempo la limitación de la misma, así como una cierta apatía en las nuevas condiciones de existencia humana.

La destrucción de la distancia épica y el paso de la imagen del hombre desde el lejano pasado a la zona de contacto con el acontecimiento del presente en desarrollo (y, por lo tanto, también del futuro), condujo a una reestructuración radical de la imagen del hombre en la novela (y, posteriormente. en toda la literatura). En ese proceso jugaron un enorme papel las fuentes folclóricas, cómico-populares de la novela. La primera y más importante etapa de ese proceso de formación fue la familiarización cómica de la imagen del hombre. La risa destruyó la distancia épica; comenzó, libre y familiarmente, a investigar al hombre: a volverle del revés, a desenmascarar la non coincidencia entre el aspecto exterior y su naturaleza interior, entre la posibilidad y su realización. Se introdujo en la imagen del hombre un dinamismo importante, el dinamismo de la non coincidencia y de la divergencia entre los diferentes momentos de esa imagen; el hombre dejó de coincidir consigo mismo y, por lo tanto, también el argumento dejó de revelar al hombre hasta el fondo. De todas estas non coincidencias y divergencias extrajo primeramente la risa los efectos cómicos (pero no sólamente cómicos); y de los géneros serio-cómicos de la antigüedad surgieron también —aunque de manera nueva y mucho más compleja—, imágenes de otro orden, tales como la grandiosa figura de Sócrates, unitaria y heroica.

Es característica la estructura artística de la imagen de las máscaras populares estables, que ejercieron una gran influencia en el proceso de formación de la imagen del hombre en la novela, en las etapas más importantes de su evolución (los géneros serio-cómicos de la antigüedad, Rabelais y Cervantes). El héroe épico y el trágico no son nada al margen de su destino y del argumento supeditado a éste; no pueden convertirse en héroes de otro destino, de otro argumento. Por el contrario, las máscaras populares —Makkus, Polichinela, Arlequín— pueden tener cualquier destino y figurar en cualquier situación (cosa que hacen a veces, incluso en el marco de una sola obra); pero ellos mismos no se agotan nunca, conservando siempre —con independencia de la situación y del destino— su exceso de alegría, su simple, aunque inagotable, rostro humano. Por eso, tales máscaras pueden actuar y hablar fuera del argumento; es más: precisamente, en sus manifestaciones fuera del argumento —en los *trices* de los atelanes y *lazzi* de la comedia italiana— revelan mejor su rostro que en ninguna otra parte. Ni el héroe épico ni el trágico pueden, por su naturaleza, presentarse en las pausas o entreactos fuera del argumento: no tienen para ello ni cara, ni gesto, ni palabra; en eso reside su fuerza, pero también sus limitaciones; el héroe épico y el trágico son héroes que perecen debido a su naturaleza. Las máscaras populares, por el contrario, nunca perecen: ninguno de los argumentos de los atelanes, de las comedias italianas y de las comedias francesas italianizadas, estipula, ni puede estipular, la muerte real de Makkus, Polichinela o Arlequín. En cambio, muchos de esos argumentos establecen la muerte ficticia, cómica, de sus héroes (seguidas de resurrección). Son los héroes de la libre improvisación, y no de la leyenda, de la tradición; son héroes del proceso de la vida, siempre nuevo y siempre actual, y no los héroes del pasado absoluto.

Esas máscaras y su estructura (la non coincidencia con uno mismo y el exceso de alegría, la inagotabilidad, etc., en cada una de las situaciones dadas) han ejercido, repetimos, una enorme influencia en la evolución de la imagen novelesca del hombre. Dicha estructura se conserva también en la imagen, pero en forma más compleja y profunda —en cuanto al contenido—, y más seria (o serio-cómica).

Uno de los principales temas internos de la novela es precisamente el de la non correspondencia del héroe con su destino y su situación. El hombre es superior a su destino, o inferior a su hu-

manidad. No puede convertirse, íntegramente y hasta el final, en funcionario, terrateniente, comerciante, novio, celoso, padre, etc. Y si, a pesar de todo, el héroe de la novela se convierte en tal, es decir, si se integra por completo en su situación y en su destino (un héroe de género, la mayoría de los personajes secundarios de la novela), el exceso de humanidad puede plasmarse entonces en la imagen del héroe principal; ese exceso se plasma siempre en la orientación formal y de contenido del autor, en su sistema de visión y representación del hombre. La zona misma de contacto con el presente imperfecto, y por lo tanto con el futuro, crea la necesidad de esa non coincidencia consigo mismo del hombre. Siempre quedan en él potencias no realizadas y exigencias no satisfechas. Existe el futuro, y ese futuro no puede no tener contacto con la imagen del hombre, no puede no tener sus raíces en ella.

El hombre no puede estar encarnado por completo en la materia socio-histórica. No existen formas que puedan encarnar completamente todas las posibilidades y exigencias humanas, en las que el hombre se agote por completo, hasta la última palabra —como el héroe trágico o el épico—; formas que pueda llenar hasta los bordes y, al mismo tiempo, no desbordarlas. Siempre queda un sobrante de humanidad no realizado, la necesidad de futuro y el lugar indispensable para ese futuro. Toda la vestimenta existente es estrecha (y por lo tanto cómica) para el hombre. Pero esa humanidad sobrante, no encarnable, no puede realizarse en un personaje, sino en el punto de vista del autor (por ejemplo, en Gógol). La realidad novelesca misma es una de las realidades posibles; no es indispensable, es accidental y contiene además, en sí misma, otras posibilidades.

La integridad épica del hombre también se escinde en la novela en diversas direcciones. Aparece una divergencia esencial entre el hombre exterior y el interior, lo que hace que la subjetividad del hombre se convierta en objeto de experiencia y de representación —al comienzo, en un plano cómico, familiarizado—; aparece una divergencia específica entre aspectos: el hombre visto por sí mismo, y el hombre a los ojos de los demás. Esa disgregación de la integridad épica (y trágica) del hombre en la novela, va unida a la preparación de una nueva y compleja integridad de la evolución humana a un nivel superior.

Finalmente, el hombre adquiere en la novela iniciativa ideológica y lingüística; iniciativa que cambia el carácter de su imagen (un tipo nuevo y superior de individualización de la imagen). En

la fase antigua del proceso de formación de la novela aparecen ya destacadas figuras de héroes ideólogos: así es la figura de Sócrates, la de Epicuro riendo y la llamada «Novela de Hipócrates»; la figura tan profundamente novelesca de Diógenes en la extensa literatura dialogística de los cínicos y en la sátira menipea (donde se acerca radicalmente a la figura de la máscara popular); y, finalmente, la figura de Menipo en Luciano. El héroe de la novela es, por norma, un ideólogo.

Así es el esquema, un tanto abstracto y simplificado, de la reestructuración de la imagen del hombre de la novela.

Formularemos algunas conclusiones.

El presente, en su imperfección, significa, como punto de partida y centro de la orientación artístico-ideológica, un enorme cambio en la conciencia creadora del hombre. En el mundo europeo, esa reorientación, así como la destrucción de la vieja jerarquía de los tiempos, adquirieron su expresión fundamental, de género, en la frontera entre la antigüedad clásica y el helenismo, y, en los tiempos modernos, durante la Edad Media tardía y el Renacimiento. En tales épocas se pusieron las bases del género novelesco, aunque sus elementos viniesen preparándose desde hacía tiempo, y sus raíces partieran del campo del folclore. En esas épocas, todos los demás grandes géneros estaban constituídos desde hacía tiempo; eran viejos y casi osificados. Todos ellos estaban impregnados, de arriba abajo, de la vieja jerarquía de los tiempos. Sin embargo, la novela, como género, se formó y desarrolló, en un principio en el campo de un nuevo sentimiento del tiempo. El pasado absoluto, la tradición, la distancia jerárquica, no jugaron ningún papel en el proceso de constitución de la misma como género (sólo jugaron un cierto papel en determinados períodos de la evolución de la novela: cuando ésta adquiría un cierto carácter épico —por ejemplo, la novela barroca—); la novela se formó precisamente en el proceso de destrucción de la distancia épica, en el proceso de familiarización cómica del mundo y del hombre, de rebajamiento del objeto de representación artística hasta el nivel de la realidad contemporánea, imperfecta y cambiante. La novela no se edificó —ya desde el principio— en la imagen alejada del pasado absoluto, sino en la zona de contacto directo con esa contemporaneidad imperfecta. En su base está la experiencia personal y la libre ficción creadora. La nueva y lúcida imagen artístico novelesca en prosa, y el nuevo concepto científico crítico, basado en la experiencia, se formaron paralelamente y al mismo tiempo.

De esa manera, la novela —ya desde el comienzo— se construyó con otros materiales que los demás géneros acabados; posee otra naturaleza; a través de ella, junto con ella y en ella, se ha conformado, en cierta medida, el futuro de toda la literatura. Por eso la novela, una vez hubo nacido, no pudo convertirse simplemente en un género más entre otros géneros, ni pudo establecer relaciones con los demás géneros en base a una coexistencia pacífica y armoniosa. En presencia de la novela, todos los géneros empezaron a tener otra resonancia. Comenzó una lucha de largo alcance, una lucha por la novelización de los demás géneros, por atraerlos a la zona de contacto con la realidad imperfecta. El camino de esa lucha ha sido complejo y sinuoso.

La novelización de la literatura no significa en ningún caso una imposición a los demás géneros de un canon ajeno, en tanto que pertenece a otro género, ya que la novela no posee tal canon; es por naturaleza no canónica. Se distingue por su plasticidad. Es un género en búsqueda permanente, un género que se autoinvestiga constantemente y que revisa incesantemente todas las formas del mismo ya constituidas. Sólo así puede ser un género que se edifica en la zona de contacto directo con la realidad en proceso de formación. Por eso, la novelización de otros géneros no supone su subordinación a los cánones de un género ajeno; al contrario, supone la liberación de los mismos de todo lo que es convencional, petrificado, enfático e inerte, de todo lo que frena su propia evolución, de todo lo que los transforma, junto con la novela en estilizaciones de formas anticuadas.

He desarrollado mis tesis en forma un tanto abstracta. Las he ilustrado sólo con algunos ejemplos tomados de la antigua etapa del proceso de formación de la novela. Mi elección viene determinada por el hecho de que en la URSS se subestima completamente la importancia de esa etapa. En caso de que alguien hable de la etapa antigua de la novela, sólo se trata, por tradición, de la «novela griega». La etapa antigua de la novela tiene una enorme importancia para la justa comprensión de la naturaleza de este género. Pero, en realidad, la novela no pudo desarrollar en el campo de la antigüedad todas las posibilidades que aparecieron en el mundo moderno. Hemos señalado que en algunos fenómenos de la antigüedad, el presente imperfecto comienza a percibirse más cercano del futuro que del presente. Pero en el campo de la sociedad antigua, carente de perspectiva, el proceso de reorientación hacia el futuro real no podía concluirse: ese futuro real no existía

todavía. Tal reorientación se realiza por primera vez en la época del Renacimiento. En esa época, el presente, la contemporaneidad, no sólo se percibe por primera vez como una continuación sin terminar del pasado, sino también como un nuevo y heróico comienzo. Percibir a nivel de la contemporaneidad ya no significaba únicamente rebajar, sino también ascender a una nueva esfera heróica. En la época del Renacimiento, el presente percibió por primera vez, con toda claridad y lucidez, que estaba incomparablemente más próximo y emparentado al futuro que al presente.

El proceso de formación de la novela no ha acabado. Entra en la actualidad en una nueva fase. Esta época se caracteriza por la gran hondura y complejidad del mundo, por el inhabitual crecimiento de las exigencias humanas, de la lucidez y el criticismo. Esos rasgos son los que definen la evolución de la novela.

1941.

RABELAIS Y GÓGOL

El arte de la palabra y la cultura popular de la risa

En el libro sobre Rabelais[1] hemos pretendido demostrar que los principios fundamentales de la creación de este gran artista están determinados por la cultura cómica popular del pasado. Una de las carencias esenciales de la teoría y la crítica literarias contemporáneas consiste en el hecho de que intentan incluir toda la literatura —especialmente la del Renacimiento— en el marco de la cultura oficial. Sin embargo, la creación de Rabelais mismo sólo puede ser realmente entendida en el flujo de la cultura popular, que siempre, en todas las etapas de su evolución, ha elaborado un punto de vista propio acerca del mundo y formas especiales para reflejarlo artísticamente, en oposición a la cultura oficial.

Generalmente, la estética y la teoría de la literatura parten de las restringidas y pobres manifestaciones de la risa en la literatura de los últimos tres siglos, e intentan introducir también la risa del Renacimiento en el marco de sus estrechas concepciones acerca de la risa y de lo cómico; sin embargo, tales concepciones están lejos de ser aptas ni siquiera para entender a Molière.

Rabelais es el heredero de la risa popular milenaria y el que la lleva a su culminación. Su creación es la clave imprescindible de toda la cultura cómica europea en sus manifestaciones más vigorosas, profundas y originales.

Vamos a abordar aquí el fenómeno más importante de la literatura cómica de los nuevos tiempos: la creación de Gógol. Sólo

[1] M. M. BAJTIN, Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса («François Rabelais y la cultura de la Edad Media y del renacimiento»), Ed. Judozhestvennaya literatura, Moscú, 1965. El estudio presente representa un fragmento de la tesis acerca de Rabelais, no incluido en dicho libro.

nos interesaremos por los elementos de la cultura popular de la risa que hay en su arte.

No vamos a referirnos al problema de la influencia, directa e indirecta (a través de Sterne y de la escuela naturalista francesa), de Rabelais sobre Gógol. Sólo nos interesan aquí los rasgos de la creación de éste último que —con independencia de Rabelais— vienen determinados por la relación directa de Gógol con las formas populares festivas de su tierra natal.

La vida del pueblo ucraniano —bien conocida de Gógol— tal y como aparece en la atmósfera de fiestas y ferias, organiza la mayoría de los relatos incluidos en *Veladas en la finca de Dikanka:* «La feria de Sorochintsy», «Noche de mayo», «Nochebuena» y «La noche antes de San Juan». *La temática de la fiesta misma y la atmósfera festiva de libertad y alegría determinan los argumentos, las imágenes y el tono de estos relatos.* La fiesta, las creencias populares vinculadas a ella, la especial atmósfera de libertad y alegría, sacan a la vida de su habitual discurrir y hacen que sea posible lo imposible (incluyendo también la celebración de bodas que antes resultaban imposibles). En los relatos de carácter puramente festivo que hemos citado —y también en otros— juega un papel esencial la diablura alegre, emparentada profundamente por su carácter, el tono y las funciones con las alegres visiones carnavalescas del infierno y con las *diablerías*[2]. La comida, la bebida y la vida sexual tienen en estos relatos un carácter festivo, de carnestolendas. Subrayemos también el enorme papel de transformismo y las mixtificaciones de todo tipo, así como de las palizas y las desmitificaciones. Finalmente, la *risa gogoliana* es en tales relatos la auténtica risa de las fiestas populares. Es ambivalente y expontaneamente materialista. Esa base popular de la risa gogoliana, a pesar de la esencial evolución posterior de la misma, se conserva en ella completamente.

Los prefacios a *Veladas en la finca de Dikanka* (especialmente en la primera parte) se acerca por su estructura y estilo a los prólogos de Rabelais. Están elaborados en tono de charla familiar con los lectores; el prefacio a la primera parte comienza con un juramento bastante largo (que no pertenece, es verdad, el autor mismo, sino anticipadamente a los lectores): «¡Vaya una cosa:

[2] Subrayamos la imagen completamente carnavalesca de la partida de cartas al «tonto» en el infierno, del relato «El escrito perdido».

las *Veladas en la finca de Dikanka!* ¿Qué veladas son ésas? ¡Parecen inventadas por un colmenero!...» Y luego, las características palabrotas («si lo miras, un chico andrajoso, una porquería que huronea por el patio trasero...»), los juramentos y las maldiciones («que me maten si», «que el diablo tire a su padre por el puente», etc.). Encontramos también la característica imagen siguiente: «La mano de Foma Grigorievich, en lugar de hacer la *higa*, se dirigió a la *figa*». Hay intercalado un relato acerca de un escolar que soltaba latines (cfr. en Rabelais el episodio con el estudiante de Limoges). Hacia el final del prefacio está representada la serie de la comida, es decir, imágenes del banquete.

Vamos a citar una imagen muy característica de vejez danzante (casi *de muerte danzante*) tomada de *La feria de Sorochintsy*. «Todo era jugar y danzar. Pero una sensación todavía más extraña, más difícil de interpretar, había despertado en el fondo del alma la contemplación de las viejitas, cuyos rostros decrépitos reflejaban la frialdad de la tumba, atropellándose en medio de alegres jóvenes, llenos de vida. Indolentes, sin alegría, sin la menor ternura, sólo la embriaguez —de la misma manera que el mecánico obliga a su muñeco sin vida a imitar lo humano— les hacía mover lentamente sus mareadas cabezas, a mediodanzar tras la alegre muchedumbre, sin tan siquiera dirigir una mirada a la joven pareja.»

En *Mirgorod* y en *Tarás Bulba* aparecen rasgos de realismo grotesco. En Ucrania (al igual que en Bielorrusia) eran muy fuertes y vivas las tradiciones del realismo grotesco. Su caldo de cultivo lo constituían principalmente las escuelas religiosas, los seminarios y academias (en Kiev hubo su «colina de Sainte-Geneviève», con análogas tradiciones). Los estudiantes vagabundos (seminaristas) y el bajo clero, «sacristanes peregrinos», propagaban por toda Ucrania la literatura recreativa oral vacacional, de jácaras, anécdotas, pequeñas parodias burlescas, gramática paródica, etc. Los recreos escolares, con sus costumbres específicas y su derecho a la libertad de comportamiento, jugaron un importante papel en el desarrollo de la cultura en Ucrania. Las tradiciones del realismo grotesco estaban todavía vivas en las instituciones de enseñanza ucranianas (no sólo en las religiosas) en los tiempos de Gógol, e incluso más tarde. Estaban vivas en las conversaciones de los intelectuales *raznochintsy* (salidos principalmente del medio eclesiásatico), durante las comidas. Gógol no

podía dejar de conocerlas directamente en su forma oral, viva. Además, las conocía perfectamente de fuentes librescas. Y, por último, Gógol asimiló los momentos esenciales del realismo grotesco por mediación de Nariézhni, cuya creación estaba profundamente penetrada de tales elementos. *La risa recreativa, libre, del seminarista, está emparentada con la risa festiva popular* que suena en *Veladas en la finca de Dikanka;* y a su vez, esa risa del seminarista ucraniano era un *eco lejano —de Kiev— de la risa pascual —«risus paschalis»— occidental.* Por eso, los elementos del folclore ucraniano, tal y como se manifiestan en las fiestas populares, y los elementos del realismo grotesco de los seminaristas están combinados en *Viy* y en *Tarás Bulba* tan orgánica y armoniosamente, al igual que lo estaban tres siglos antes análogos elementos en la novela de Rabelais. La figura del seminarista demócrata de origen no noble, de un Joma Brut, que combinaba la sabiduría latina y la risa popular, con hercúlea fuerza, y apetito y sed inconmensurables, está más cerca de sus colegas occidentales (Panurgo y, especialmente, el fraile Jean).

Además de todos estos aspectos, un análisis atento revelaría también en *Tarás Bulba* las imágenes —familiares a Rabelais— de alegre *fortaleza*, las hipérboles de *sangrientas carnicerías* y de *banquetes* típicamente rabelasianos, y finalmente, también encontraría, en la representación misma de la organización específica y el tipo de vida de los cosacos de la Sech libre*, elementos profundos del *utopismo de las fiestas populares*, una variedad de *saturnalias ucranianas*. En *Tarás Bulba* hay también muchos elementos de tipo carnavalesco; por ejemplo, al comienzo mismo: la llegada de seminaristas y *la lucha a puñetazos entre Ostap y su padre* (hasta un cierto punto esto se acerca al «intercambio utópico de puñetazos» de las saturnalias).

En las novelas de Petersburgo y en toda la creación posterior de Gógol también encontramos otros elementos de la cultura popular de la risa, en primer lugar, en el *estilo mismo*. Es indudable ahí la influencia directa de las formas de lo cómico popular de los escenarios de las plazas públicas y de las barracas. Seguramente, las imágenes y el estilo de *La nariz* están relacionados con Sterne

* Sech libre: organización de cosacos ucranianos de los siglos XVI-XVIII. Viene del nombre *sech* (fortificación principal). Un tipo de república de cosacos con sus propias leyes. *(N. de los T.)*

y con la literatura de sus seguidores; tales imágenes eran corrientes en aquella época. Pero descubrió, al mismo tiempo, tanto la nariz grotesca, tendente a una existencia autónoma, como la temática de la nariz en la barraca de feria, en nuestro Petrushka —el Polichinela ruso—. En el teatro de barraca encontró también el estilo del *lenguaje del pregonero de teatro de feria*, que interviene en el curso de la acción con sus entonaciones irónicas de anuncios y alabanzas, con sus alogismos y disparates intencionados (los elementos de «coq-à-l'âne»). En todas estas manifestaciones del estilo y la imaginería gogoliana, la influencia de Sterne (y, por lo tanto, la influencia indirecta de Rabelais) se combinaba con la influencia directa de lo cómico popular.

Los elementos de «coq-à-l'âne» (tanto los alogismos aislados como los disparates verbales más desarrollados) están muy generalizados en Gógol. Son especialmente frecuentes en la representación de juicios y trámites burocráticos, de intrigas y chismorreos; por ejemplo, en las suposiciones de los funcionarios acerca de Chíchikov, en las peroraciones de Nozdriov sobre este tema, en la conversación de dos damas, en las conversaciones de Chíchikov con los terratenientes acerca de la compra de almas muertas, etc. Es indudable la relación entre esos elementos y las formas de lo cómico popular y el realismo grotesco.

Abordemos, finalmente, un aspecto más. Un análisis atento descubriría en la base de *Las almas muertas* las formas de marcha alegre (carnavalesca) por el infierno, por el reino de los muertos. *Las almas muertas* es un paralelo interesantísimo del cuarto libro de Rabelais, es decir, del viaje de Pantagruel. Naturalmente, no en vano el momento de ultratumba está presente también en la idea misma y en el título de la novela gogoliana (*Las almas muertas*). El mundo de *Las almas muertas* es el mundo de un infierno alegre. Aparentemente se asemeja más al infierno de Quevedo[3]; pero, en su fondo interno, lo hace al mundo del cuarto libro de Rabelais. Encontramos en él a la chusma, y los deshechos del «infierno» carnavalesco, así como una serie entera de imágenes que son la plasmación de metáforas injuriosas. Un análisis atento revelaría aquí muchos elementos tradicionales del infierno

[3] Véase Quevedo, *Las visiones* (escritas entre 1607 y 1613, y publicadas en 1627). Ahí pasan por el infierno representantes de las diversas clases y profesiones, de los diversos vicios y debilidades humanas. La sátira carece casi por completo de ambivalencia profunda y auténtica.

carnavalesco, de la parte baja terrestre y corporal. Y el tipo mismo de «viaje» (de «peregrinación») de Chíchikov, es un tipo cronológico de movimiento. Naturalmente, esa base profundamente tradicional de *Las almas muertas* se ve enriquecida, y se complica, por un considerable material de otro orden y otras tradiciones.

En la creación de Gógol podemos encontrar casi todos los elementos de la cultura popular festiva. A Gógol le era propio un modo de percepción carnavalesca del mundo que en la mayoría de los casos adquiere, es verdad, matices románticos. Esa percepción toma en él múltiples formas de expresión. Recordaremos sólo aquí la célebre característica puramente carnavalesca de la cabalgada rápida y del hombre ruso: «¿Y a qué ruso no le gusta una rápida cabalgada? ¿Cómo a su alma, inclinada a dar vueltas y a marearse, a jaranear, a decir a veces ¡que se vaya todo al diablo!, cómo a su alma no le iba a gustar?» Y un poco más adelante: «todo el camino vuela hacia no se sabe dónde, perdiéndose en la lejanía que desaparece, y hay algo terrible en esas rápidas apariciones y desapariciones en las que no tiene tiempo de tomar forma el objeto que desaparece...» Subrayemos la destrucción de todas las fronteras estables entre los fenómenos. Esa visión gogoliana no corriente del «camino», expresada con tanta frecuencia por él, tiene igualmente un carácter puramente carnavalesco.

Gógol tampoco es ajeno a la concepción grotesca del cuerpo humano. He aquí un esbozo muy característico de la misma en el primer volumen de *Las almas muertas:* «Y en realidad, qué rostros no habrá en el mundo; se busque cuanto se busque no se hallará una jeta que se parezca a otra. En tal persona la función de mando la tiene la nariz, en otra los labios; en una tercera las mejillas, que han ampliado sus dominios a cuenta, incluso, de los ojos, de las orejas y hasta de la nariz misma —que por culpa de aquellas no parece mayor que un botón de chaleco—; tal otra persona tiene una barbilla tan larga que ha de taparla a cada momento con el pañuelo para no escupirse en ella. Y cuántos hay que en absoluto parecen hombres. Ese es un auténtico perro con frac, así que te extrañas de que lleve un bastón en la mano; se tiene la impresión de que el primer paseante se lo va a arrebatar...».

También podemos encontrar en Gógol un sistema muy lógico de transformación de nombres en apodos. Con qué claridad casi teórica revela la esencia del apodo ambivalente, laudatorio-inju-

rioso, de la denominación gogoliana de la ciudad del segundo volumen de *Las almas muertas* «¡T'fuslavl!»*. Encontramos también muestras brillantes de combinación familiar del elogio y la injuria (bajo la forma de blasfemia admirativa y ensalzadora), tales como: «¡Que el diablo os lleve por ser tan hermosas, estepas!».

Gógol se daba cuenta muy bien de la *universalidad de la visión del mundo de su risa;* pero, al mismo tiempo, dadas las condiciones de la cultura «seria» del siglo XIX, no pudo encontrar ni el lugar adecuado, ni la base, ni la interpretación teórica para tal risa. Cuando en sus reflexiones explicaba por qué se ríe, probablemente no se atrevía a revelar del todo la naturaleza de la risa, su carácter popular, universal, completamente abarcador; justificaba frecuentemente su risa por medio de la limitada moral de la época. En esas justificaciones orientadas al nivel de entendimiento de aquellos a las que iban dirigidas, Gógol disminuía, limitaba involuntariamente la grandiosa fuerza que surgía arrolladora en su creación cómica, intentando a veces, sinceramente, enmarcarla en los límites oficiales. El efecto inmediato —exterior, «ridiculizante», negativo—, que afectaba y derruía las nociones usuales, no permitía ver a los observadores directos la esencia positiva de esa fuerza. «Pero, ¿por qué, sin embargo, siento que inunda mi corazón tanta tristeza?, preguntaba Gógol en *La salida del teatro* (1842); y contestaba: «nadie percibió al honesto personaje que había en mi obra». Mostrando luego que «ese personaje noble y honesto es la *risa*», Gógol continúa: «Era noble porque decidió aparecer a pesar de la significación menor que se le da en el mundo».

Según la definición de Gógol, precisamente la significación *«inferior», baja, popular,* da a esta risa un «carácter noble»; pero hubiera podido añadir «un carácter *divino»,* pues así se ríen los dioses en el ambiente cómico de la antigua comedia popular. En las condiciones de la época, esa risa (el hecho mismo de ser un «personaje») era inexplicable.

«No, la risa es muy más significativa y profunda de lo que se piensa», escribía más adelante Gógol. «No se trata de la risa generada por una irritación pasajera, por la disposición colérica y enfermiza de un carácter. Tampoco de una risa ligera que sirve a

* *T'fuslavl:* voz compuesta de *t'fu,* onomatopeya de escupir, de asco, y de «slavl», desinencia propia de un grupo de ciudades rusas, que tiene a su vez la misma raíz que el verbo *slavit,* glorificar. *(N. de los T.)*

la gente de distracción vana y de entretenimiento, sino de la risa que brota, toda ella, de la naturaleza luminosa del hombre; que brota de esa naturaleza porque en el fondo de la misma existe una fuente que nunca se seca... No, son injustos los que dicen que la risa perturba. Perturba lo que es lúgubre; sin embargo, la risa es luminosa. Muchas cosas hubiesen indignado al hombre de haberse representado desnudas; iluminadas por el poder de la risa, aportan la tranquilidad a su alma... Pero los hombres no oyen el fuerte poder de esa risa: lo que da risa es bajo, dice el mundo, sólo lo que se pronuncia con voz severa y tensa, sólo esto, recibe el título de elevado».

La risa de Gógol, «positiva», «luminosa», «elevada», surgida del campo de la cultura popular de la risa, no fue entendida (en muchas aspectos tampoco lo es hoy). Esa *risa, incompatible con la risa del satírico*[4], define el rasgo fundamental de la creación de Gógol. Puede decirse que su naturaleza interior le impulsaba a reir «como los dioses», pero consideraba necesario justificar su risa mediante la limitada moral humana de su época.

Sin embargo, dicha risa se reveló por completo en la *poética* de Gógol, en la *estructura misma de su lengua*. En esa lengua penetra libremente el habla viva, no literaria, del pueblo (de sus estratos no literarios). Gógol utiliza las esferas del habla que no se hacen públicas. Sus cuadernos de notas están llenos simplemente de palabras bizarras, enigmáticas, ambivalantes en cuanto a sentido y resonancia. Tenía incluso la intención de publicar un «Diccionario explicativo de la lengua rusa», en cuyo prefacio afirma: «Tal diccionario me parece tanto más necesario cuanto que en un medio tan enajenado como el de nuestra sociedad, tan poco propio del espíritu de la tierra y del pueblo, se desnaturaliza el sentido directo, auténtico de las palabras originariamente rusas; a unas se les atribuye un sentido distinto al que tienen; a otras se las olvida por completo». Gógol siente con agudeza la necesidad de que haya lucha entre los elementos del habla popular y los *estratos muertos de la lengua, que la cercan.* La ausencia de una lengua única, con autoridad, incontestable, característica de la conciencia renancentista, se refleja en su creación a través de la organización de una interacción cómica entre las diversas esferas de la

[4] El concepto de sátira está utilizado aquí en el sentido exacto establecido por el autor en su libro *François Rabelais y la cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento.*

lengua. En su palabra observamos una continua liberación de los sentidos olvidados o prohibidos.

Perdidas en el pasado las significaciones olvidadas empiezan a comunicarse entre sí, a salir de su cascarón, a buscar su aplicación junto a las demás. Las relaciones semánticas, sólo existentes en el contexto de enunciados precisos, en los límites de ciertas esferas de la lengua, estrechamente ligadas a las situaciones que las han generado, adquieren en tales condiciones la posibilidad de renacer, de participar en la renovación de la vida. Pues de otra manera se hubieran quedado sin ser observadas y como si hubiesen dejado de existir; por regla general, no se conservaban, no se fijaban en contextos semánticos abstractos (elaborados en el discurso escrito o impreso); era como si se perdiesen para siempre, apenas formadas, para la expresión de un acontecimiento vivo irrepetible. En un lenguaje normativo, abstracto, no tenían ningún derecho a formar parte del sistema de concepción del mundo, ya que éste no es un sistema de significaciones conceptuales, sino la vida misma que habla. Apareciendo generalmente como expresión de situaciones extraliterarias, extraprofesionales, al margen de la seriedad (cuando la gente ríe, canta, se pelea, festeja, banquetea, se sale, en general, del curso de la vida corriente), las relaciones semánticas no podían pretender ser representadas en el lenguaje oficial serio. Sin embargo, esas situaciones y giros verbales no mueren aunque la literatura los pueda llegar a olvidar, o incluso a evitar.

Por eso, la vuelta al habla popular viva es indispensable y se realiza —ello es perceptible para todos— en la creación de exponentes geniales de la conciencia popular tales como Gógol. Ahí se anula la idea simplista, formada generalmente en círculos normativos, acerca de un cierto movimiento rectilíneo hacia adelante. Se pone de relieve que cualquier paso hacia adelante, realmente importante, va acompañado de una vuelta a los comienzos («a los orígenes»); con más exactitud, al renacer de los comienzos. Sólo la memoria puede ir hacia adelante, y no el olvido. La memoria vuelve hacia los comienzos y los renueva. Naturalmente, los términos mismos —«hacia adelante» y «hacia atrás»— pierden en esta acepción su carácter absoluto, cerrado, revelando más bien, por su relación recíproca, la naturaleza paradójica viva del movimiento, estudiada e interpretada de manera diferente por la filosofía (desde los eleatas hasta Bergson). Aplicada a la lengua, ese retorno significa el restablecimiento de su memoria acumu-

lada, activa, en toda su plenitud semántica. Uno de los medios de tal restablecimiento-renovación lo constituye la cultura popular de la risa, expresada con tanta fuerza en la obra de Gógol.

En Gógol, la palabra cómica está organizada de tal manera que su objetivo no se convierte en una simple indicación de fenómenos negativos sino en *la revelación de un aspecto particular del mundo como un todo.*

En ese sentido, *la zona de la risa* de Gógol se convierte en *zona de contacto.* Aquí los elementos contradictorios e incompatibles se unen, reviven como *relación.* Las palabras arrastran tras de sí las impresiones totales de los contactos: de los géneros verbales, casi siempre muy alejados de la literatura. En semejante contexto, la simple palabrería (de una dama) suena como problema verbal, como algo importante que traspasa la basura del habla, aparentemente sin importancia.

En ese lenguaje tiene lugar una continua evasión de las normas literarias de la época, una interrelación con otras realidades que hacen explotar la apariencia oficial, directa, «decente», de la palabra. El proceso de la comida y, en general, las diversas manifestaciones de la vida material corporal, cierta nariz de forma rara, alguna protuberancia, etc., exigen un lenguaje para su designación, nuevos giros, concordancias, una lucha con la obligación de expresarse con exactitud y sin afectar al modelo, aunque, al mismo tiempo, está claro que es imposible no perjudicarle. Surge una disociación, un vaivén del sentido de un extremo al otro, la tendencia a mantener el equilibrio y, al mismo tiempo, a romperlo: el transformismo cómico de la palabra, que revela la naturaleza pluriforme de la misma, mostrándole los caminos de su renovación.

Para ese objetivo son utilizados la danza desenfrenada, los rasgos animales que se entrevén en el hombre, etc. Gógol llama la atención, especialmente, acerca del fondo de los gestos e insultos, sin menospreciar ninguno de los rasgos específicos del habla cómica popular. La existencia al margen del uniforme y del rango le atrae con una fuerza descomunal, pese a que en su juventud había soñado con el uniforme y el rango. Los derechos pisoteados de la risa encuentran en él a su defensor y exponente; aunque Gógol pensó durante toda su vida en una literatura grave, trágica y moral. De esta manera asistimos a la colisión e interacción de dos mundos: un mundo totalmente legal, oficial, constituido por rangos y uniformes, que encuentra expresión clara en el sueño sobre

«la vida en la capital», y un mundo en el que *todo es ridículo y poco serio, en el que sólo la risa es seria.* Los disparates y el absurdo que ese mundo introduce, resultan ser, por el contrario, el auténtico elemento interno unificador del otro, del mundo exterior. Este es el feliz absurdo de las fuentes populares, que tiene multitud de correspondencias verbales plasmadas con exactitud por Gógol.

Por consiguiente, el universo gogoliano se encuentra permanentemente en la zona de contacto (así como toda representación cómica). En esa zona, todas las cosas se convierten de nuevo en tangibles, la comida presentada por medio de palabras es capaz de provocar el apetito; también es posible la representación analítica de movimientos aislados, sin que estos pierdan su integridad. Todo se convierte en auténtico, actual, realmente presente.

Es significativo el hecho de que nada importante de lo que Gógol quiere presentar esté plasmado por él en la zona del recuerdo. El pasado de Chíchikov, por ejemplo, está presentado en *la zona alejada* y en distinto plano verbal que sus búsquedas de *Las almas muertas;* falta ahí la risa. Sin embargo, los elementos de la risa actúan donde de verdad se revela el carácter; elementos que unen, crean un estado de confrontación y ponen en contacto todo lo que hay alrededor.

Es importante que este universo cómico esté permanentemente abierto a nuevas interacciones. La comprensión tradicional corriente de un conjunto y del *elemento* del conjunto que sólo adquiere su sentido en ese conjunto, debe ser revisado y analizado aquí con más profundidad. Se trata del hecho de que cada uno de esos elementos es al mismo tiempo representante de algún otro conjunto (por ejemplo, de la cultura popular) donde, sobre todo, adquiere su sentido. De esta manera, la unidad del universo gogoliano no es fundamentalmente cerrada, ni tampoco autosuficiente.

Sólo gracias a la cultura popular, la contemporaneidad de Gógol se incorpora al «gran tiempo».

Da profundidad y asegura la relación entre las figuras carnavalescas de una colectividad: el bulevar Nevsky, los funcionarios, las oficinas, el departamento (el comienzo de *El abrigo*, el improperio: «el departamento de vilezas y absurdidades», etc.). Sólo la cultura popular hace posible la comprensión de las *muertes alegres* en Gógol: Tarás Bulba, que ha perdido la pipa; el alegre heroísmo, la metamorfosis de Akakiy Akakievich en el momento de

morir (el delirio del moribundo, con insultos y rebeldías), sus peripecias después de la muerte. De hecho, las colectividades carnavalescas son detraídas de la vida «auténtica», «seria», «correcta», por la risa popular. Ningún punto de vista serio se opone a la risa. La risa es el «único personaje positivo».

Por lo tanto, lo grotesco no es en Gógol una simple violación de la norma, sino la negación de todas las normas abstractas, inmóviles, con pretensiones a lo absoluto y lo eterno. Niega la evidencia y el mundo que «se sobrentiende», en nombre de la verdad inesperada y la imprevisibilidad. Es como si dijera que no hay que esperar lo bueno de lo que es estable y corriente, sino de un «milagro»; en ese milagro reside la idea popular regeneradora y optimista.

En este sentido, la compra de almas muertas y las diferentes reacciones a las propuestas de Chíchikov, revelan también su parentesco con las representaciones populares acerca de la vida y la muerte, con su ridiculización carnavalesca. También aquí está presente el elemento del juego carnavalesco con la muerte y con las fronteras entre la vida y la muerte (por ejemplo en las reflexiones de Sobakevich acerca del hecho de que los vivos no sirven para nada; el miedo de Korobochka ante los muertos, y el proverbio «con un cuerpo muerto puedes incluso apuntalar la cerca», etc.). Encontramos el juego carnavalesco en el enfrentamiento entre lo insignificante y lo serio o lo terrorífico; se hacen representaciones carnavalescas de lo infinito y de la eternidad (juicios y absurdidades interminables, etc.). También el viaje de Chíchikov se queda sin concluir.

En esa perspectiva, igualmente se nos revela con más exactitud el enfrentamiento con las figuras y argumentos reales del régimen de servidumbre (la venta y la compra de hombres). Estas figuras y argumentos acaban cuando acaba el régimen de servidumbre. Las figuras y las situaciones de Gógol son inmortales, están situadas en el gran tiempo. Un fenómeno perteneciente al tiempo pequeño puede ser puramente negativo o simplemente detestable, pero sólo en el gran tiempo es ambivalente y siempre agradable, por estar implicado en la existencia. Todos estos Plyushkin, Sobakevich, y otros, han pasado del plano en el que sólo podían ser destruidos, detestados o únicamente admitidos, y en el que ya no existen, al plano en que permanecerán para siempre, en que son mostrados completamente implicados en la existencia que nunca muere, que está en eterno proceso de formación.

El satírico que ríe nunca es alegre. Es extremadamente hosco y sombrío. Sin embargo, en Gógol, la risa lo vence todo. Crea, entre otros, un tipo de *catársis* de la trivialidad.

El problema de la risa gogoliana sólo puede ser planteado y resuelto correctamente sobre la base del estudio de la cultura popular de la risa.

1940-1970.